مقدمة العدد

تواصل الراوي حمل رسالتها السردية، محلياً وعربياً، في تركيز اهتمامها ونشرها على النص القصصي، والدراسات التي تبرز هذا المنتج في مساحات واسعة من عالمنا العربي.

ولم تنحصر دائرة الاهتمام بالشكل المتعارف عليه للقصة القصيرة، ولكن هي منفتحة على كل الأشكال القصصية، لتكون نافذة رئيسة في عالمنا العربي لكتّاب القصة القصيرة، نشرا وقراءة ومتابعة.

وتسعد الراوي في كونها مرجعاً مهماً لكل الباحثين والمتلقين، لنشرها الجديد في الدراسات القصصية والروائية، والدراسات النظرية الأدبية التي نجحت كثيراً في تطبيقاتها في عالم السرد.

وكان للأعداد الخاصة بالموضوعات المهتمة بالسرد مكانة كبيرة، في أيدي المهتمين، من هنا سوف نحاول السير حثيثا للاهتمام بالأعداد المتخصصة في موضوع معين، وسيكون لنا وقفات مع عدد من الموضوعات قريبا، في مجال السرد إما في حصر الدراسات لتكون عن علم واحد، او عن مكان واحد، او في ظاهرة قصصية وروائية تستحق عددا من الدراسات والكتابات المتعمقة في مجالها.

وتثبت الراوي أنها دورية متخصصة في مجالها، منفتحة على كل العقول والإبداعات العربية.

هيئة التحرير

صور الآخر من الثقافي إلى الروائي

شعيب حليفي
(المغرب)

إن الإمكانيات التي يمتلكها التخييل لا حدود لها، بخصوص بناء وخلق تمثيلات، متنوعة بسيطة ومعقدة. فالتخييل شبكة ثقافية مفتوحة باستمرار على كافة المعارف والخبرات في مساحات ممتدة بين الوعي واللاوعي، بين العقلاني والغيبي، الواقعي والأسطوري... وكل ما يُعيد طرح الأسئلة التي تحكمت في الأنساق القائمة طرحا متجددا لا يمتلك صيغة وحيدة أو اتجاها مطلقا.

وقد استطاع التخييل، وهو يقترن بكافة الحقول والأشكال التعبيرية، أن يخلق تمثيلات في حياة الإنسان، تنمو داخل الصور والأفكار والنوايا، لذلك فإن كل التمثيلات المتحققة في مجتمع ما، لدى جماعة ما، هي تركيب للتمثلات التي يخلقها الإنسان عن ذاته وما حولها، وعن الآخر وما ينتجه. وكأنما حاجة الإنسان إلى تمثيل نفسه وغيره لأجل امتلاك مواقف وهوية تملأ الفراغ المفترض، كما كانت الأسطورة في مرحلة تاريخية معينة ،تمثلا إنسانيا مشتركا للعالم.

وليس التمثيل تشبيها بسيطا أو مركبا، بصورة أو كتابة ،لإدراك معان مجردة فقط، ولكنه نسق فسيفسائي وثيق الارتباط بالواقع في كل حركاته

الموروثة والجارية، وبالذهن والشعور والخيال والرمز ضمن أبعاد دينية وتاريخية واجتماعية وثقافية. والتمثيلات فردية وجماعية لها تاريخها الخاص والعام، العلني والسري من خلال إنتاجها لأفكار عن نفسها وغيرها ، تمر من مراحل متعددة أساسها انطباعات وأحكام وإشاعات وصور غير مكتملة قبل أن تصل إلى صور ثقافية ذات دلالات تستند إلى ما هو ديني أو تاريخي أو سياسي ظرفي، أو إلى كل تلك الأقطاب. لذلك يمكن التمييز الدقيق في التمثيلات بين الدينية والسياسية والاجتماعية، وقد تحمل - وهو أمر غير مستبعد تماما - أوهاما وزيفا وعصبية في بنائها الشفوي المتداول ،ويتحول في النص المكتوب إلى بناء رمزي ثقافي تخييلي ذي أبعاد جمالية تُذَوِّب من حدة العنف والسخرية في الوعي الجمعي الذي يتداول التمثيلات شفويا.

ويشغل الآخر، في هذه التمثيلات، حيزا كبيرا كرّس صُورا ثابتة وأخرى متغيرة تتحكم فيها كل العوامل التاريخية والجغرافية، بما فيها من ردود الفعل والتخيلات.

التراث السردي وتمثل الآخر:

لتمحيص سيرورة تمثيل الآخر في السرد العربي، يبدو أن أولى هذه التمثلات تعود إلى الفترة الجاهلية في النصوص الحكائية التي سجلها الرواة والمؤرخون خلال فترة التدوين؛ والأكيد أنها نُقلت برؤية المرحلة التي كُتبت فيها ، حيث تحولت هوية الاختلاف من خلاف جغرافي لغوي إلى ديني وحضاري.

وتتوزع هذه التمثيلات، فيما تم تدوينه من إبداع نثري جاهلي، في الأمثال والأوابد والحكم والمواعظ والوصايا وأسجاع الكهان والخطب والرسائل ومرويات الأساطير والخرافات والحكايات على ألسنة الحيوانات وأيام ووقائع العرب وحكايات الملوك والشعراء بما تتضمنه من أسفار وحروب بالإضافة إلى التراجم والسير[1].

كما سيتشيَّدُ تمثيل الآخر، ثقافيا، في القرنين الأخيرين قبل بزوغ فجر الإسلام، أثناء الحروب والمناوشات بين القبائل بعضها البعض، أو بين الفرس والعرب..... دون أن تتضح قوة التمثيلات فيما بقيَ من تراث شفوي إذْ ظلت معايير القيم المتداولة من كرم وشجاعة ونسب... هي مقياس التفاخر، لكن المرحلة اللاحقة بما ستعرفه من تطور على مستوى تشكل الدولة وبناء جديد للهوية وبروز ملامح الخلاف مع الآخر ونضج التعبيرات الكتابية، خصوصا في السرود الصغرى والكبرى، ستنتجُ صورة

للآخر أكثر جلاء في القرآن الكريم ببلاغة تمثيلية للأنا المسلم مقابل الآخر المشرك؛ بعد ذلك سيحفل الخطاب الديني والثقافي العربي بهذه الثنائية التي ستصبح قاعدة ثقافية في تمثيل الآخر وهو ما ستُعبر عنه السير الشعبية وألف ليلة وليلة والمقامات وكليلة ودمنة مثلما هو الأمر، بشكل آخر، في المدونة التاريخية. لكن أهم نص سردي سيختزل علاقة الأنا في تمثيلها لنفسها وللآخر كان هو نص رحلة ابن فضلان السفارية خلال القرن الرابع للهجرة (921م)، بعد وصول رسالة من ملك الصقالبة يطلب فيها من الخليفة المقتدر بالله أن يبعث إليه من يفقهه في الدين وشرائع الإسلام وبناء مسجد وتنصيب منبر للدعوة وبناء حصن تحصينا من المخالفين. وستنطلق هذه الرحلة من مدينة السلام إلى فارس ،بخارا ،الجرجانية، الغزية، البنجاك، الباشغرد ثم الصقالية الروسية والخزر.

وقد جاء هذا النص مليئا بمرويات عن الآخر الذي يعيش في الجهل والقذارة والظلام، مقابل ما ينمُّ عن الفخر بالذات، ليصبح بعد ذلك النص الرحلي هو الأكثر تأهيلا لتمثيل الآخر من منظورات دينية وثقافية وسياسية[2]، بحيث يتضمن كل نص، بالضرورة، رؤية وخطابا، يعكس الأنا التي لا توجد بدون الـ : «أنت»[3] والآخر. وحينما يكون هذا النص رحلة فإنه يرتبط بفضائين متعددين وزمن يجعل النص حافلا بأبعاد سيرية – بيوغرافية، تراجمية ومناقبية، يتفاعل لبناء صورة الأنا وصورة الآخر.

وإذا كانت النصوص التعبيرية لا تخلو من حضور الذات بصيغة ما، فإن الرحلة تستحضرها بشكل خطي وعمودي بجانب الآخر، هذا الأخير الذي هو أفكار وقيم وعادات وثقافة يتمظهر من خلال صورتين:

- **الصورة الأولى** قَبْلية في ذهن الراوي قبل انطلاق الرحلة، تتشكل من السماع الذي يضفي على الآخر صورة احتمالية، تركز على جوانب غير المألوف والغرائبي وبعض التقاليد المغايرة، وتترسخ انطلاقا من الحكي الشفوي ومن الرحلات السابقة، أو من بعض المؤلفات التاريخية والجغرافية، ومن الأحلام والتخيلات، إضافة إلى بنية العقل العربي الذي كان يقسم الآخر – من منظور ديني – إلى بلاد الإسلام وبلاد الكفر، وهو نفس المنظور الذي هيمن – بتفاوت – في جل الرحلات العربية حتى القرن التاسع عشر، واستحكم في رؤى الرحالة وصياغة الآخر.

- **الصورة الثانية** بعدية ومعدلة بعد انتهاء الرحلة فعليا، من التجربة المعيشة إلى الكتابة التخييلية، فيصير «الآخر» مجرد قيم وأفكار وأحكام عند أبي دلف، وعجائب وخوارق وعادات غريبة عند ابن بطوطة وابن فضلان، كما يصبح مجسدا للاختلاف عند أفوقاي : لأن الراوي ينظر إلى هذا الآخر من وجهة نظر تمييزية مقارنة تعتمد كفتي الانسجام والاختلاف باعتبارهما سؤالا خلفيا يقف وراء كل صورة للآخر.... هل تنسجم أم تختلف مع الأنا ؟

ويمكن اختبار هذا التمثيل للآخر في الرحلات العربية من خلال ثلاثة محاور:

1 - **الآخر والأتواثنوغرافي**: لا يوجد الآخر بشكل مطلق وإنما بصورة نسبية باعتباره هوية مغايرة، تتبدى من خلال الأنا والتفاعلات الممكن حدوثها، ومن التأثيرات والقيم الثقافية والاجتماعية السائدة وما تفرزه من مهيمنات موجهة، لأن كل نص رحلي يحكي اكتشافه للآخرين(4)، عبر تيمات يعتمدها الرحالة موضوعا له، انطلاقا من رؤية إسلامية قد تصطبغ بلون صوفي أو سياسي أو غيرهما من المؤثرات التي تعدل من تشكيل تلك الرؤية، بحيث يتحدد الآخر من المحدد الديني : إما الآخر المشابه أو الآخر النقيض.

وتتضمن كل رحلة صيغة للتقديم وعرض للآخر، فتقدمه من خلال ملامح وبعض سمات العنصر الثقافي بالمفهوم الذي يحمله الراوي، ذلك أن الرحلات الحجية - الزيارية ورحلات المثاقفة تجعل من هذا العصر دعامة مركزية في بناء رؤية الرحلة.

كما أن حضور الاجتماعي وما يتضمنه من تأثيثات مكملة لصورة الآخر، من سلوك وعلاقات... ينظر إليها الراوي متراكبة غير مفصولة، رغم ما قد تفرزه من تعدد يقود بدوره، إلى التنوع في التقديمات بين القبول والرفض، بين الانسجام والاختلاف، فيصبح منظور التقديم قيميا يطرح إلى جانبه أسئلة محايثة عن جوهر الآخر وطبيعته، فهو عند ابن فضلان وأبي دلف يشمل الآخر المغاير لأن قوام دين غير الإسلام يبيح ما حظرته الشرائع الإسلامية، كانكباب الآخر - ممن زارهم ابن فضلان - على شرب النبيذ، وطرائق اختيار الموت مع الميت، إضافة إلى العديد من الممارسات التي تؤطر صورة الآخر ماديا وروحيا في الأخلاق والعلم والجهل والصدق والقيم...

وإذا كانت صورة الآخر تنبني في أغلب النصوص الرحلية، من منظور رؤية الرحالة- الراوي، فهناك شذرات أخرى يتحقق فيها ما أسمته ماري لويس برات M.L.Pratt بالأوتوإثنوغرافي(5) حيث يتم تقديم صورة الآخر الإثنوغرافية، من طرف هذا الآخر نفسه، وباستحضار صوته عبر الحوار أو نقلا في السياق على لسان الرحالة الراوي.

ولا يتحقق الأوتوإثنوغرافي إلا برغبة الراوي وعلى عهدته، فيورد هذا النوع من التقديمات الذاتية للآخر بقصد تعزيز الخبر والتنويع في السرد، فضلا عن الأسلوب العام الذي يحكم سردية الرحلة، فابن فضلان يلجأ بكثرة إلى هذا الشكل من السرد الذي يعرض للآخر من زاويتين: زاوية تقديمه، وأخرى بتقديم الآخر لنفسه عن طريق الحوارات، فيما هناك رحلات أخرى تعود إلى هذا النوع بشكل قليل ومتناثر، كما عند ابن بطوطة، أو غائب نسبيا عند النابلسي والعبدري على سبيل المثال.

2 - **أبعاد الآخر**: يشكل الآخر بالنسبة للراوي جزءاً أساسيا في بناء الرحلة من كافة المستويات، باعتبار أن السفر هو مرآة الأعاجيب، ومرآة النفس التي لا ترى تفاصيلها إلا بالانتقال والاغتراب والاحتكاك مع آراء وسلوكات وتقاليد الآخرين، والاصطدام ببعضها والتوافق مع بعضها الآخر، حيث رؤية الذات صافية عبر المقارنات المتعددة والقاسية أحيانا، فيصبح «اكتشاف الآخر، هو في نفس اللحظة اكتشاف للذات، إنه تعديل يمس الخارج كما الداخل»(6)، فضرورة الآخر تأتي من كونه يثوي الخير والشر، والانسجام والاختلاف وهي حالات يجسد فيها القيم المجتمعية والثقافية الأكثر بروزا، فيتخذ النص الرحلي من ضمن عمدة مكوناته، «الآخر» في صيغته العميقة المجردة، والتي تتحول إلى أفعال ملموسة.

والشخصية في الرحلة الفعلية هي الآخر الفعلي، والصورة التي تحمل من الاحتمال أكثر من حملها للحقيقي، من ثمة فالراوي يتخذ صيغتين للتعامل مع هذا الآخر: الصيغة التعميمية، وفيها تتم الإشارة إليه بصيغة الجمع الغائب دون تعيين اسم معين عدا الانتماء إلى فضاء ما، وهو أسلوب نهجه بكثرة ابن فضلان الذي كان يصور الآخر من زاوية الاجتماعي وما يطبعه من سلوك وعادات.

أما الصيغة الثانية، فهي التخصيصية العادية أو القريبة من شكل التراجم المُضَمَّنة (يلوذ بها ابن بطوطة والنابلسي بشكل خاص)، كما أن موضعة الآخر والتعامل معه، يجيء من اعتبارات مميزة للآخر المسلم وغير المسلم، وهو ما بدا واضحا عند ابن فضلان وأبي دلف وأفوقاي، بينما أنواع هذا الآخر وتجلياته في النصوص الرحلية كثيرة تستجيب لرؤى ومنظورات الرحالة- الراوي، ثم لنوع الرحلة. فنص العبدري، يروم استقصاء الآخر الثقافي في بحثه عن العلماء والفقهاء والأدباء.

أما الآخر التاريخي والرمزي فيتم استدعاؤه في جل الأنواع الرحلية، مثل الآخر الاجتماعي المهيمن في الرحلة السفارية والحجية ،ويمثل عند أفوقاي صورة ممقوتة تعكس مواقفه من المجتمع المسيحي، دينيا وسياسيا، فيما يطبع التناقض والتنوع موقف ابن فضلان من العجائب وبعض العادات الغريبة لمجتمع غير إسلامي، إنه موقف يبدو منسجما يبسط مشاهداته عن الآخر بعين المتعجب والمستغرب، وبين الانسجام والتناقض تصبح الرؤى والأحكام نفسية، في جزء كبير منها مبينة على مقارنات ذاتية تعمل على تذويت الكتابة، ويساهم عنصر الوصف في تحقيق شفافية صورة الآخر، لكنه لا يحضر إلا نادرا في أوصاف فكرية استثنائية لبعض الشخصيات، فيما تظل صورة الآخر في الأغلب شاحبة بدون ملامح.

3 - **الآخر - الشخصية**: تتفاعل أبعاد الآخر في تعدديته، بحيث تتنوع تجلياته من خلال استيعاب رؤية الراوي- الرحالة للآخر- سواء الذي يحتك به تحاورا وتعاملا، أو الذي يسمع عنه بصفته جزءا من الماضي أو الحاضر.

إن فهم تشكل الآخر في وعي الرحالة- الراوي هو رهين بمدى استدعائه لهذا الآخر، باعتباره شخصيات تؤثث النص وتساهم في تخليق الحيوية في الحكي عبر تخييل الأحداث وتأطير الآخر في شخصيات تساهم في بناء الرحلة والتي لايمكن رصدها إلا عبر شبكة من العلاقات التي تربطها، وداخل تقاطع حركتي الدال والمدلول(7).

وإذا سلمنا بتمظهر الآخر بصفته شخصية في الرحلة فإن تعدد أنواعها، ضمن الأشكال الرحلية ،يفضي إلى شخصيات مرجعية (تاريخية، وأسطورية، وكراماتية، واجتماعية، ودينية....) وإشارية واستذكارية(8)، تترسم الأثر الواقعي إلى جانب لمسات فنية تخيلية، وهو ما يغني صورة الآخر في علاقاته بالرغبة والتواصل والمشاركة، وتحقق ذلك في النص الرحلي عبر مستويين :

- الآخر المنتمي إلى نفس الأمة دينيا (بلاد الإسلام)، والنظرة إليه تظل مزدوجة عند ابن جبير وهو يرى في المسلم آخر متعددا بين المسلم المماثل له، والمسلم الذي يُذل الحجاج ويُهينهم وهم في طريقهم إلى الحجاز ، ثم المسلم الآخر في بلاد الغير، كالمسلمين في صقلية، وما يعانونه من مذلة من طرف أهلها .
- أما الآخر المنتمي لبلاد العجم فإن الرؤية إليه غير موحدة عند الرحالة. وإذا كان موقف العبدري قاطعا، باعتبار الآخر ينتمي إلى بلاد الكفر، فإن ابن جبير وابن بطوطة وابن فضلان لهم مواقف تتدثر بالموضوعية؛ في رحلة ابن جبير يصادف الآخر العجمي: الطيب، التقي، كما يصادف الآخر - النصراني - الذي يدخل معه في صراع ، فيصفهم في كل مرة، ناعتا إياهم بأقبح الأوصاف .

إن المصالحة عند ابن جبير وعي ديني-إسلامي، تجري مع وعاة الآخر الدينية، وتتصادم مع وعي الآخر السياسي الذي لا يطبق حدود الله، على عكس الآخر عند أفوقاي المتمثل في اليهود والمسيحيين، من ملوك وأمراء وقساوسة ورهبان وهو يصورهم انطلاقا من منظومة دينية، يجادلهم بها ويحاكمهم من خلالها أيضا؛ أما ابن فضلان وابن بطوطة فينظران إلى الآخر المنتمي لبلاد الكفر أو لطرق مذهبية معينة، من منظور اختلافيته عن الأنا من جانب العادات والحياة الاجتماعية.

وقد عمد الرحالون إلى استعمال مفردات من قبيل: الكفار والنصارى ومرادفات أخرى مقابل المسلمين، تمييزا، وتأكيدا للرؤية التي ينظرون منها للآخر.

من خلال هذين الإطارين المتشكلين في أغلب النصوص الرحلية تنفرز أنواع من الشخوص Personnes المتحولة إلى شخصيات Personnages مشاركة وأخرى مستحضرة.

إن العلاقة بين شخصيات الآخر المشاركة والراوي تواصلية متوترة حينا، ومنسجمة حينا آخر، (ابن جبير، ابن فضلان، ابن بطوطة) عملت على خلق شكل من الدينامية في الحكي عبر التشويق، وأيضا إبداع التنوع في صيغ تقديم هذه الشخصيات، بحسب شكل تواصلها، إذ تبقى في النهاية ذات تأثير على رؤى وخطابات الراوي، وذات سلطة مادية أو روحية عليه، عكس الشخصيات المشاركة والعابرة فهي ليست إلا وسائط للربط، وقد حقق انفتاح السرد الرحلي ،على أصوات شخصيات الآخر، المتنوعة نسقا مرجعيا ينهض بسيرورة سردية وتفريعات

داخل المتخيل الرحلي، تعتمد الآخر صورة ومرجعا وتنظر في كيفيات حضوره وتمظهره ثم التمثيلات التي يتم عرضها إلى جانب تنوع أبعاد حضور الآخر في الأشكال البيوغرافية والسيرية والتراجمية والمناقبية والأوتوإثنوغرافية وسط الأشكال الرحلية المتفاعلة بين قطبي الأنا والآخر.

إضافة إلى ما يميز النص الرحلي من خصوصية تثوي صورة الآخر بكافة تمظهراتها، وتعكس أسلوبا في الكتابة لما يشكله الآخر من حضور منتظم داخل الرحلة، فهو شخصية محولة عبر قناة وعي وفهم الراوي، يصبح محركا داخل النص، وأداة لالتقاط أهم التمفصلات والحركات المكونة للنص، لأن حضور الآخر لا يأتي بصيغة واحدة، وإنما يتمظهر مشاركا أو مستحضرا بصفته فاعلا موجها أو وسيطا عابرا.

سيرورة المتخيل الثقافي:

سيعرف تمثيل الآخر بداية تحول في سيرورته مع ظهور كتاب: (وصف إفريقيا) للحسن الوزّان باللغة الايطالية سنة 1526م، وهو يقدم صورة جديدة للآخر ، والتي سيتلقاها الأوربي لتعديل ما كان لديه عن أفريقيا من أحكام ومعايير متداولة في مؤلفاته التاريخية وإبداعاته السردية والفنية، وستبدع العديد من كتابات الآخر الأوربي عن الأنا العربي وإنتاج صورته «العجائبية والمتوحشة» وهي نابعة من تمثيلات تحكمت فيها رؤى أيديولوجية. وبالمقابل ستوجد عشرات النصوص الرحلية - خصوصا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر- لتعيد خلق تمثيلات جديدة للآخر انطلاقا من وضعيات الصراع والتفوق العلمي والتكنولوجي. وقد احتضنت هذه التمثيلات، النخب الجديدة من المثقفين في لحظة تاريخية مشدودة إلى توتر عالمي، وأفكار جديدة تبشر بعوالم أخرى بالإضافة إلى التحولات التي تحققت على أصعدة النشر والتواصل بظهور الصحافة الورقية وانخراط المثقفين فيها واهتمام الوعي بالمثاقفة .

***

منذ منتصف القرن التاسع عشر ومع البدايات الأولى لظهور جنس الرواية العربية، شكلت عدد من النصوص الأولى لكل من المويلحي وسليم البستاني وجورجي زيدان... نافذة للانتقال بتمثيل الآخر **من التقرير إلى التخييل** برؤية لم ترقَ إلى التصوير الفني المحبوك .

ولا تختلف رواية (وَيْ إذن لست بإفرنجي) الصادرة سنة 1859م لخليل الخوري(9) عن النصوص التي صورت

الغرب في تلك الفترة ، وتكمن أهمية هذه الرواية في أن صاحبها يقدمها باعتبارها تخييلا يرسم تمثيلات للآخر والذات انطلاقا من رؤية كانت مهيمنة في تلك المرحلة ، وهي إشكالية شرق/ غرب بين الإحساس بالذات وتمثيل الآخر ؛ فشخصية إميلي تُعبر عن الحيرة بين الانتماء إلى الشرق عبر الارتباط بأسعد، أو الاقتران بالغرب مع ادموند .

مقابل هذا، استطاع خليل الخوري عرض تمثيلات أخرى لأسعد وزوجة ميخالي الرافضين للغرب على عكس ميخالي المنبهر بحياة الإفرنج، مما جعله يصرخ بتلك الجملة التي التقطها المؤلف وجعلها عنوانا للرواية «ويّ إذن لست بإفرنجي» (ص137).

إن الرواية في إحدى دلالاتها الرمزية هي بحث عن هوية «خالصة»، وهو ما يبوح به الكاتب في خطاب مقدماتي أدرجه في خاتمة الرواية ، ويقول فيه :

- «... لكن لا يجب أن نستهجن كل شيء لأنه إفرنجي ولا نستحسن كل شيء لأنه عربي فإن لكل قوم إحسانات وإساءات لا تخفى عمن تمعن بالحقائق. والإنسان إنما يترقى باختيار الأمور وانتخابه ما جل منها فعلينا معشر العرب أن نحدق النظر ونتأمل بفكر خال من شوائب الغرض بأبناء عمنا بني البشر القاطنين القارة الأوربية ونأخذ عنهم فقط ما كان واسطة لتقدمهم علينا بدرجات التمدن والتهذيب فنكسب أشياء قد حرمتنا إياها الأيام ونزيل بعض المزايا التي عندنا بإبدالها بشيء مما عندهم على أن نأخذ عن الأمة الانكليزية التمعن في الأمور والثبات والمثابرة والتأني وشدة الاعتناء بالفنون والصنائع [...] وعن الأمة الفرنساوية الاعتناء بالعلوم والمعارف والمروة والنخوة والغيرة على الخير واللطافة والرشاقة والأنس والإقدام وعن الأمة الجرمانية دقة البحث ولاسيما في المباحث العلمية وعدم الطياشة بتصديق كل ما يقرع الآذان والتعمق في المعارف والهمة والحرص والأمانة...» (صص159-160).

لكن هذه الرؤية ستتحول إلى **رؤية وخطاب** في مرحلة ثانية مع نصوص لاحقة في النصف الأول من القرن العشرين مع «أديب» طه حسين و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس و«في الطفولة» لعبد المجيد بنجلون.... حيث امتلك المثقف الأداة للتعبير عن الآخر باعتباره فضاء للحرية والعلم مما سمح لهم بتصوير أجواء وفضاءات مغايرة استدعت الحديث عن تجارب حياتية جديدة.

في نهاية الثلاثينيات من القرن الماضي، كان أحمد ضيف[10] واحدا من المجددين من الأدب العربي، فقد انخرط بعد عودته من بعثة دراسة بفرنسا (1912-1918م) في تجديد وتحديث الدرس النقدي بمصر، كما مارس الكتابة في الأشكال التعبيرية والفنية من خلال مسرحية ومجموعة قصصية بالإضافة إلى اشتراكه في كتابة روايتين بالفرنسية مع ف.ج بونجان، بعدها سيكتب نصا روائيا ظل مجهولا بعنوان: «أنا الغريق» تدور أحداثه ما بين 1917م و1918م في فرنسا باريس وبوردو ومارسيليا.

«أنا الغريق» نص حواري طويل ولقاءات مع شخوص من باريس وبوردو ومارسيليا تصور الآخر /فرنسا في مجرى أزمة الحرب العالمية الأولى والأجواء المحيطة بها ، ومن خلال لقاء الراوي «الأنا» المصري وصديقه جميل بأسرة فرنسية من زوجين سيمون ومارسيل ، وحالة الخوف التي تنتابهما كما تنتاب الراوي وصديقه جرَّاء القنابل، مما دفعه إلى مغادرة باريس نحو بوردو وبعدها إلى مارسيليا.

يقول في أول جملة يفتتح بها الرواية:

- «المدينة في سكون ورعب، والناس واجمون يروحون ويجيئون في خفة وسرعة، يلفهم الليل في سواده لأن مدينة باريس الزاهية - مدينة النور المشرقة - أمست حالكة مظلمة وقد انقلب ما فيها من سرور ومرح، لا يفارقان سكانها ،إلى بؤس واستسلام إلى القضاء» (ص45).

إن تمثيل الآخر والأنا يبقى على مستوى وصف أثر الحرب على المكان والشخصيات والمواقف التي يسجلها ،ارتباطا بما شهدته المرحلة، مثل لقائه بالمرأة الروسية التي فرّت من الثورة، هاربة من «الصعاليك الغوغاء الذين قتلوا القيصر ومثّلوا به وبأسرته، طغوا باسم الإصلاح الاجتماعي وإبادة الظلم» (ص 71).

في مرحلة ثالثة، تُشكل رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح تحولا فنيا وثقافيا في تمثيل الآخر تخييليا صادف استقلال كافة الدول العربية و هزيمة يونيو 1967م، والمناخ الثقافي والسياسي الذي طبع مرحلة الستينيات وبدايات السبعينيات من القرن الماضي، بما فيها من حماس وتطلعات إلى أحلام كبيرة .وإذا كان الآخر عند الطيب صالح هو الأنثى الشبقية مقابل الأنا بفحولته، فإن هذا التمثيل ليس سوى صيغة من صيغ أخرى ستعرف تجليها في نصوص لاحقة لروائيين عرب، مع محمد زفزاف في «المرأة والوردة» وسليمان فياض في «أصوات» و«عائد إلى حيفا» لغسان

كنفاني و«ريح الجنوب» لعبدالحميد بن هدوقة و«محاولة للخروج» لعبدالحكيم قاسم وعبدالرحمن منيف في «الأشجار واغتيال مرزوق» وغيرهم من الروائيين الذين سعوا إلى بناء تمثيل جديد بين النقد ومشاركة الآخر.

ولعل السياقات السياسية والثقافية ستلعب أدوارا في رسم هذه الصورة من الجانبين، إذ قُبيل الألفية الثالثة وما ستعرفه من انقلابات بين الشرق والغرب، تصدر الكاتبة الجزائرية آسيا جبار روايتها «ليالي ستراسبورغ» (les nuits de Strasbourg 1997) تصور فيها، بلغة شفافة، تلاقي الأنا بالآخر ضمن البحث المزدوج عن الهوية، حيث يتمظهر اللقاء بالآخر في اللغة والجسد والأمكنة ضمن حوار مرآوي واضح.

غير أن هذا الشكل من التمثيل للآخر برومانسيته سيعرف انقلابا إثر توتر العلاقة بين الشرق والغرب جرّاء ماسيقع في فلسطين والعراق وتفجيرات 11 يناير 2001م والربط بين العرب والإسلام والعنف مقابل ما طبع خطاب الآخر حول «الأنا» والمواقف العدائية من تعصب وتشويه وعنصرية وغيرها من الأشكال المجانية.

كل هذا تسرب في تشكيل التخييل الجديد لتمثيل الآخر.

في رواية عمارة لخوص «كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك» (2003م)[11] تنطبع صورة الآخر السلبية والقاتمة من خلال الآخر المتمثل في الجماعة التي اغتالت بهجة خطيبة أحمد سالمي بالجزائر وكان ذلك سببا في هجرته الاضطرارية إلى أوربا. حيث الآخر/ الغير بإيطاليا وممارساته العنصرية تجاه المهاجرين من العرب وغير العرب ، من إيران والبنغال والبيرو..

- «أليست الذئبة هي رمز روما! أنا لا أثق أبدًا في أبناء الذئبة لأنهم حيوانات مفترسة متوحشة. إن الحيلة الخبيثة هي وسيلتهم المفضّلة في استغلال عرق الآخرين! هكذا أهل الشمال يعملون وينتجون ويدفعون الضرائب وأهل الجنوب يستغلون هذه الأموال في إنشاء العصابات الإجرامية مثل المافيا في صقلية ولاكامو را في نابولي ولاندراغتا في كلابريا وعصابات الاختطاف في سردينيا. المصيبة أن الشمال عملاق اقتصادي وقزم سياسي!» (ص 85 من الرواية).

إن رواية عمارة لخوص رصد تمثيلي للآخر ولمخاطر الحوار الحضاري ومأزقه، فأحمد سالمي يروي يومياته بموازاة يوميات

غيره حول صعوبة الاندماج مع الآخر ، لكون هذا الأخير يحمل صورا نمطية عن العربي المسلم والمهاجر، فيُوَاجه بعنف وتحقير؛ مقابل الأنا التي تسعى إلى تمثيل هذا الآخر بالفضح و السخرية.

يصوغ عمارة لخوص حكاياته من خلال عوالم شخوص متنوعة : بارويز منصور صمدي من «إيران». واقبال أمير الله من «البنغلاديش» وماريا كريستينا غونزاليز من «البيرو» وأحمد أو «أميدو» الذي كان يشتغل مترجما بوزارة العدل الجزائرية ويحلم بالاستقرار والمنصب العالي والزواج من حبيبته.. لكن الإرهاب سيعصف بكل شيء فيغتصبون خطيبته ويفر متحولا إلى مهاجر مشرد في ايطاليا يقتات من بيع السمك .

كما سيواصل الكاتب تجربته مع الآخر في روايته الجديدة «القاهرة الصغيرة»[12].

وهي تعالج «قصة كريستيان الإيطالي الذي يندس بين المهاجرين العرب والمسلمين في حي «ماركوني» بالعاصمة الإيطالية روما وذلك لكشف عملية إرهابية مرتقبة، ووقع الاختيار عليه لكفاءته اللغوية وقدرته على التحدث باللهجة التونسية بطلاقة، ويتولى كريستيان مهمته بعد أن يتقمص شخصية عيسى التونسي ويتحول إلى شاب يغسل الصحون ويقيم في بيت جماعي لا يملك فيه سوى الفراش الذي ينام عليه.

ومن خلال الأحداث يتقاطع مصير كريستيان مع مصير الشابة المصرية صوفيا التي تعيش مرحلة عصيبة من حياتها إذ تضع ثقافتها العربية الإسلامية تحت مجهر تجربتها مع البيئة الجديدة لغويا ودينيا وثقافيا».

***

السؤال الذي أودُّ الختم به ويتعلق بالدعوة إلى دراسة صور تمثيل الآخر في آداب البلد الواحد من خلال تطورية هذا التمثيل تاريخيا وثقافيا.

الهوامش

(1) انظر: علي جواد : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ،بيروت ،دار العلم للملايين ط 3، 1980م.

وأيضا: علي عبدالحليم محمود: القصة العربية في العصر الجاهلي،القاهرة ،دار المعارف، مصر، ط2، 1979م.

(2) سأقتصر في التمثيل من التراث السردي العربي على الرحلة لاعتبار أن الآخر فيها بارز وحاضر بأشكال مختلفة رغم أن باقي الأشكال السردية لاتخلو من تمثيلات رمزية.

وفي نفس الفترة، سيكتبُ الجاحظ، لدواع سياسية وثقافية بوعي المفاخرة، ثلاث رسائل مدار حديثها هو الآخر : الرد على النصارى، مناقب الترك، وفخر السودان على البيضان.

(3) T.Todorov، Les Morales de l'histoire، France، ed Grasset، 1991، P 102.

(4) T.Todorov، Les morales de l'histoire، Idem، P 105.

(5) تستعمل ماري لويس برات لفظة التعبير الاوتوإثنوغرافي autoethnographie expression بمعنى التعبير إثنوغرافي الذاتي للإشارة إلى اللحظات التي يقدم فيها الآخرون أنفسهم بطرق تندمج مع ألفاظ الغير. انظر:

Mary Louise Pratt، Imperial Eyes، Travel Wrinting and transculturation، London، ed Routledge، 1992، P 7.

(6) Jean Marie Apotolides، Les méthodologies du voyage، commentaire à l'université de Rouen، France.

ورد هذا الاستشهاد ضمن دراسة يوسف ناوري : صورة الآخر في رحلة ابن بطوطة، ص 16 (ضمن مؤلف جماعي) ابن بطوطة، منشورات مدرسة الملك الفهد للترجمة بطنجة 1996م.

(7) Philippe Hamon، Pour un statut sémiologique du personnage، in poétique de récit، seuil، 1977، PP 124-125.

(8) انظر التقسيم الذي قدمه فيليب هامون فيليب هامون في المرجع السابق.

(9) خليل أفندي الخوري: وَيْ إذن لست بإفرنجي (رواية) 1859م (دراسة محمد سيد عبدالتواب وتقديم سيد بحراوي) القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2007م.

10. أحمد ضيف: أنا الغريق (رواية) (تحرير ودراسة وتقديم سامي سليمان أحمد) القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2008م.

وقد نشر أحمد ضيف (1880-1945م) روايته مسلسلة في خمسة أعداد من مجلة الثقافة بمصر (يناير - فبراير 1939م).

(11) عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك - الجزائر ،منشورات الاختلاف 2003م.

(12) عمارة لخوص: القاهرة الصغيرة، بيروت، دار ناشرون للعلوم، ط 1، 2010م.

خصائص المحكي في كتابة محمد المنصور الشقحاء(*)

مسلك ميمون
(المغـــرب)

في العشر سنوات الأخيرة قفزت أقلام في القصة السعودية قفزة نوعية، متأثرة بما يكتب في دول الخليج والشرق العربي عامة، وما تبدعه أقلام في المغرب العربي، وبخاصة في مجال القصة القصيرة والقصيرة جدا.

غير أن بعض الأقلام السعودية وأخصُّ منها أقلام الرواد الأوائل. بقيت مستكينـــة، ومحافظة، فلم تجارِ دواعي التجديد، ولم تأتِ مشارب الحداثة، بل وجدت لونها الذي ألفته منذ عقود هو دأبها، ومناط اشتغالها. فلم تغير إلا بتؤدة، ولم تركب قطار التجديد إلا بتأن وحذر.. ومن هؤلاء القاص محمد المنصور الشقحاء، الذي بقي مخلصا لعرفه القصصي أربعة عقود، ذلك العرف الذي جاء نتيجة تعلم واكتساب ذاتي، في غياب النماذج التي يمكن الاقتداء بها في السعودية.. وبخاصة في مرحلة البداية....

تلك البداية التي كانت مع مجموعتة القصصية «البحث عن ابتسامة» والتي أصدرها نادي الطائف الأدبي عام 1396هـ/1976م، وأعيدت طباعتها في

(*) ورقة نقدية قدمها الدكتور مسلك ميمون في المهرجان العربي الثاني للقصة القصيرة جداً بالناظور – المملكة المغربية (أيام 15 - 16 - 17 مارس 2013م).

عام 1985م، وفي العام التالي له صدرت مجموعته القصصية «حكاية حب ساذجة»، وتوالت أعماله الإبداعية حيث أصدر مجموعات قصصية قصيرة منها: مساء يوم في آذار، انتظار الرحلة الملغاة، الزهور الصفراء، قالت إنها قادمة، الغريب، الانحدار، الرجل الذي مات وهو ينتظر، الطيب، الحملة، الغياب، المحطة الأخيرة. هذا فضلا عن اهتماماته الشعرية إذ له أربع دواوين، هذا مع ميله لكتابة المقالة الأدبية، وله في ذلك كتب منشورة.. غير أن ما يهمنا من ذلك كتابته القصصية، إذ عمد إلى جمع مجموعاته في كتب مستقلة فكان كتاب: «البحث عن ابتسامة حكايات وقصص قصيرة»، وضمنها قصص أربع مجموعات قصصية: «البحث عن ابتسامة، حكاية حب ساذجة، مساء يوم في آذار، انتظار الرحلة الملغاة وذلك عن «نادي القصيم الأدبي» بالسعودية سنة 2008م ثم تلاه كتاب آخر: «الانحدار حكايات وقصص قصيرة» وضم قصص أربع مجموعات قصصية: «الانحدار، الرجل الذي مات وهو ينتظر، الطيب، الحملة» وذلك بلبنان سنة 2009م، ثم جاء الكتاب الثالث «الزهور الصفراء حكايات وقصص قصيرة» وضم قصص ثلاث مجموعات قصصية: «الزهور الصفراء، قالت إنها قادمة، الغريب» وذلك عن «نادي الطائف الأدبي» بالسعودية سنة 2010م.

نخصّص هذا المقال، للوقوف عند بعض الخصائص التي ميزت كتابة محمد الشّقحاء:

1 - اللافت في الأمر أنّ الكتب السّابقة مضاف لعناوينها عبارة «حكايات وقصص قصيرة» والحكي والقصّ مصطلحان لا يمكن للمرور بهما دون الوقوف عندهما قليلا.

إنّ الحكي، يستوجب المحكي، المحتوى/ الخطاب وهو شغل السيميوطقيين، إذ يحدده غريماس في مختلف أعماله، وفي المعجم(1) بقوله: «إن نظرية الحكي تسعى إلى الاهتمام بالشكل السيميوطيقى للمحتوى»(2) وهي من هذه الناحية لاعلاقة لها بالأدبيه(3). إنها كما يلاحظ بول ريكور مقابل: (Mutos) عند أرسطو، وتتعلق بتحريك الأحداث(4) والمسألة معروفة منذ اجتهادات الشكلانيين الروس وأدبية الأدب/ البويطيقا وأعمال فلاديمير بروب حول الحكاية العجيبة، إلى السرديات (كما اقترحها تودوروف)، وسيميوطيقا «السرد» ونظريات لسانيات النص، وتحليل الخطاب وأعمال الإنثروبولوجيين: (ستروس) وعلماء الأديان (م. إلياد) وعلماء الأساطير (كايوا - دوميزيل).

إذاً، من الغلاف هناك إعلان عن البرنامج، والملفوظ، والمسار الحكائي، وأن المتلقي على موعد مع مادة حكائية. علماً أنّ (المحتوى) الذي يركز عليه الحكي يجعل منه أعمّ وأشمل وأكثر ثبوتاً وألصق بالخبر وإيصاله من السرد، الذي يتسم بالخصوصية، وشأنه اللغة، وارتباطه بالتّعبير... ولنتأمل أسلوب الحكي من قصّة «البحث عن بقية»: «لا يعرف الكتابة. وماذا ترمز إليه الحروف .كل ما يريده من الحياة أن يظل الرخاء. وأن يستمر الفرح مزروعاً في الأحداق، متحدثا عن النّعمة التي افتقدها في طفولته وصباه. والقسوة في المعاملة التي كان يتلقاها. من جماعته بعد أن أكلت الوحوش والده ذات شتاء حين تاه في الشعاب والأودية..»(5).

2 - **الحكي بوح، والبوح مصارحة ومكاشفة..** وقصص محمد الشقحاء تعانق البوح من أوّل كلمة في النّص إلى أخر كلمة. فعنده البناء القصصي يعتمد أسلوب البوح ونسق السير الذاتية واليوميات... إيمانه أن الفن هو السبيل الوحيد للتنفيس على النفس في المجتمعات المحافظة، التي تقيدها التقاليد والعادات، وتحدّ من حريتها الأعراف والنزوات... فكل أبطال قصصه ينزعون إلى البوح، يُنفتون بعضاً من هذا الذي بداخلهم. وما ذلك إلا غصّة مضمرة، ومعاناة قاسمة، يعانيها البطل الرمز، كصورة مصغرة لما هو كائن، ومسكوت عنه في المجتمع.. لنتأمل أسلوب البوح على لسان السّاردة في قصة «أوراق من يوميات امرأة عاملة»: «مع مرور الأيّام، اكتشفت الحقيقة التي كانت غائبة عن ذهني لحظتئذ.. أوقعت والدي في حرج إذ إنّه كان - عبدالرحمن- يشارك والدي وبعض الأصدقاء سهراتهم، التي لا تخلو من الإثم في نهاية كلّ أسبوع خارج المدينة، أو في دار أحدهم. ولم نلحظ ذلك عن والدي الذي كان يأوي إلى غرفته وحيداً، في الهزيع الأخير من اللّيل....»(6).

3 - **تيمة الموت:** قد لا تبدو غريبة، وهي من أقدم ما عرفه الأدب الإنساني كالذي نجده في ملحمة جالجميش الذي اكتشف حتمية الموت من خلال موت أنكيدو. كما عرف الشعر العربي تراجيديا الموت في صورتها الفجائعية، التي صارت مبعث التّأمل والفلسفة، تشرق من خلالها خطابات فنية رائقة، تبعث على التأمل، والتّساؤل...

يقول الشّاعر طرفة بن العبد:

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي
عقيلة مـــال الفاحش المتشدد
أرى العيش كنـزاً ناقصاً كـلّ ليلـة
وما تنقص الأيّـامُ والـدّهـرُ ينفـد

ولكن الغرابة في كتابة محمد المنصور الشقحاء هذا الاحتفاء بالموت. بشكل لافت إذ نجد في مجموعة «النسخة الأولى» المجموعة التي خصصها للق ق ج، أنّ الموت في سبع قصص فضلا عن باقي المجموعات الأخرى.. وهي ظاهرة خاصّة تستوقف الدّارس. لأنّ الموت لم يأت قضاء وقدرا فحسب في النصوص. بل جاء عاملا وظيفياً في بناء التّركيب السّردي، وتعميق البعد المأساوي وتشكيل الرؤية الذّاتية. إنّ نصّ (النّجاح) يجسد رغبة ملحة في تحقيق النّجاح فيكون بعد تضحية ونضال مستميت وإحباط وألم ويتحقق أخيراً فيكون الفرح والانتشاء، ولكن يكون الموت والانتهاء. وكأن النّص يقول: ناضل ما شاء لك النضال، وحقق الفوز والنّجاح، وافرح قليلا فإنك ميت. وفي نص (المدرج) تبدو فجائية الموت. يجلس الأب على المدرج يتابع السباق، بينما يلهو طفله الصغير في المدرجات الفارغة، حتى إذا ما تعب عاد لينام أمام أب فارق الحياة و كذلك في نص (البياض). وفي نص(الأسفلت) يأتي الموت في صورة حادثة، وفي نص (العون) تأتي الخاتمة بموت الابن، وفي نصي (إيلاف) و(الأرض) ياتي الموت انتحارا ..

4 - **تراتبية ولا تراتبية الأحداث:** حين نتحدث عن التراتبية، نقصد بها البناء الكلاسيكي للقصة القصيرة، أو البناء الأفقي للسّرد، ابتداء من العنوان وعرض الفكرة وانتهاء بالخاتمة، هذا في ضوء التراتبية التي تستهوي القاص محمد المنصور الشقحاء، ومرجع ذلك لأسلوب الحكي الذي لازم كتابته إلا لماماً، فحتّى على مستوى الق ق ج التي اهتمّ بها وكانت لـه فيها مجموعة «النسخة الأولى» نجد أسلوب التراتبية البنائية للنص قائماً بذاته في عدّة نصوص، من مجموعاته... وهذا، سواء من حيث الوقائع وترابطها، أو الأزمنة وتلاحقها: ماض حاضر مستقبل.. ومرجع ذلك أيضا تفضيل القاص للسّارد الذي يعرف كل شيء وهو ما يسمى باصطلاح النقد الأنكلوساكسوني بـ (الرّاوي العليم)، أي اتباعه للرؤية من خلف. وهي رؤية رغم كلّ إيجابياتها، وتسلسل أحداثها في الواقع، وبخاصّة في القصة الكلاسيكية فيما يخص الشخصية ودورها النفسي، والشعوري، ومنظورها الفكري والإيديولوجي... وذلك

باختراق لجميع الحواجز، وقفز في الزمان والمكان.. إلا أنّها تبقى رؤية، تفقد المتلقي كثيراً من متعة التّأمل والتّساؤل.

أمّا اللاتراتبية في بناء القصّة عند محمد الشقحاء فهي أقلّ نسبياً من مبدأ التراتبية. ونجده يسلك هذا السبيل في كتابته المتأخرة بشكل ملحوظ، وإن كانت بشكل أو بآخر تظهر في بعض كتاباته الأولى كما هو الشأن في مجموعاته «مساء يوم من آذار، الزهور الصفراء»، «الغريب»، «الانحدار».. تأثرًا بما قرأ وما استفاده من الكتابة الحديثة في القصّة القصيرة والقصيرة جداً: كأن يقوم الراوي بـ (كسر زمن قصة، أو يكسر حاضر هذا القص، ليفتحه على زمن ماضٍ له، وقد يكرر الراوي هذه اللّعبة، فيكسر زمنَ القصة أكثر من مرّة... ويداخل بين الأزمنة كي يحقق غايات فنية منها التّشويق، والتّماسك، والإيهام بالحقيقي)(6).

5 - التّشخيص (Anthropomorphisme)

(القاص محمد الشقحاء، ممن لاتستهويهم أوصاف ونعوت الشخوص بل يريدهم شخصيات مجرّدة فلو استعنا كمثال بمجموعته القصصية القصيرة جداً «النسخة الأولى»: سنجد الشحصيات تستحيل إلى ضمائر: (أنا، هو، هي، نحن..) تارة، وأحياناً كثيرة يأتي بهم بدون اسم إلا من ست نصوص فقط: «النسخة الأولى»، «طوايا النفس»، «إيلاف»، «التعب»، «الباب»، «وردة». أمّا ما تبقى من نصوص المجموعة، ثلاثة وأربعون نصاً، فأبطالها مجرد ضمائر..أو أحياناً يذكرهم بوظائفهم الاجتماعية مثلا: (أم، أخت، الوالد، الوالدة، الطفل، شقيقتي، الأسرة، ابن الخالة ،أختي، زوجتي، الصديق، السيد، السيدة، حرمة..) أو يذكرهم بالمهنة: (رجل الأمن، الموظف، النادل، الشرطي، سائق الطاكسي، تجار، الإمام) وقد ينعت الشخصية بنعت ما، مثلا: (العجوز، واحدة، فاعل خير، صاحب الوجه، أحدهم، الآخرون، رفيقة الدرب، الابن المعاق..) ويبدو هذا لافتا للانتباه، لأنه لا يخصّ الق ق ج فقط بل ذلك يبدو وكأنه يشكلّ ظاهرة أسلوبية في كتابة القاص محمد الشقحاء. فلا نشك أنه يعرف قيمة الوصف في السّرد، وبخاصّة وصف الشخصيات، والأمكنة، ومدى علمه بوظيفته التزيينية، والتفسيرية، وإيهامه بالواقع.. ومدى تنوعه من وصف صريح، وبياني ورمزي..وعلاقته الوطيدة بالسّرد والحوار، والحبكة،

والزّمن.. والوصف بـذلك، ليس عملية محايدة، بل هو عامل وظيفي يحقق المعاني الايحائية (connotatives) لذا نعتقد أنّ ما جعل القاص يغفل أو يتغاضى عن كثرة الوصف إلى انعدامه وبخاصّة فيما يتعلق بالشّخصيات، هو الخروج من دائرة التنميط الأحدية، والاحتفاء بظاهرة التّعميم. مادامت القضايا والظواهر كلها في نهاية المطاف، إرث اجتماعي ثقافي (Socioculturel) يأتيها أشخاص عديدون، ولا تخصّ شخصاً بعينه.. مايشكل لدى القاص خياراً فنياً قصدياً (Intentionnel).

6 - **التّزمين** (Temporalisation) الزّمن في العمل الإبداعي أزمنة، مختلفة متباينة، وإن كان البعض عن خطأ وعدم وعي يجعلها زمناً موحداً بوجوه متعددة، فهناك زمن حدثي موضوعي، وزمن لساني قوامه زمن الخطاب بمواصفة الحضور، وزمن الحكي بميزة الانقضاء، كما هناك زمن نفسي وهو الأهم أدبيًا وبخاصّة في السّرديات، ثمّ هناك الزّمن التّاريخي ويرتبط بواقعية الأحداث في اتجاهها نحو المستقبل وأخيراً هناك الزّمن الفيزيائي المتعلق بتحولات اللّيل والنّهار وما ينشأ عنهما، وأرى أنّه الزّمن الرّائج في كتابة محمد الشّقحاء في أغلب مجموعاته القصصية. وكما رأينا الوصف بالنّسبة للشّخصيات، فإنّ الاحساس بالزّمن يبدو عنده فاتراً بل أحياناً يكون عابراً للإشعار فقط، لا للتّوقف، والتّفاعل.. لذلك جاء ذكر الزّمن في حالات يمكن حصرها من خلال مجموعته: «النّسخة الأولى» مثلا في التّالي:

أ - **التّحديد الدّقيق:** (من 8 إلى 10 مساء) المدرج، عشرة أيام/ البديل، التاسعة ليلا/ العون، الدقيقة السّابعة/غفوة، الثالثة صباحاً/ الفأر، الثانية والنّصف/ النّوام انتهى. يوم الخميس/ المسجد.

ب - **الزّمن شبه المحدد:** مساء/ رغبة، العشاء/ الأرض.

ج - **الزمن المبهم:** ذات يوم/ البوح، الأيام / الايلاف، الأيّام السّابقة / فقد، الزمان/ صفاء، منذ أيام/ جيرة، ظلمة ما بعد الغروب/ الطائف، الليلة الماضية/ وردة، المستقبل، الحاضر/ تحليق، المساء/ تمزق، الزمن/ طوايا النفس.

د - **لا ذكر للزّمن في ستة و عشرين نصاً.**

من خلال هذا يتضح أن هاجس الزمن ليس من أولويات القاص محمد الشقحاء، وإن كان لا يهمله ، وذكره في الصّور السّابقة يوضح ذلك بجلاء.

7 - **التفضيء/ الفضاء** (Spatialisation) المكان كالزّمان عنصران على غاية من الأهمية، حين يوظفان كعاملي بناء لفكرة النص. وكما أنّ للزّمان مواصفات، فللمكان مواصفات أخرى، فهناك :

1 - **المكان القصصي**، الذي يأتي نتيجة البناء السّردي والعوامل التّخييلية.
2 - **الفضاء**: وهو ما يشكل إطار القصّة المتحرك...
3 - **الفضاء الجغرافي**: وهو ما ينتجه الحكي في إطار جغرافي محدود.
4 - **الفضاء الدّلالي**، وهو ما يَنبتّ في نفس المتلقي نتيجة لغة الحكي.

غير أنّ القاصّ محمد الشّقحاء في دليله التّعاملي القصصي. لا يؤمن بقدسية العامل ، بل يؤمن بما تأتي به لحظة الإبداع وتفتّق الإلهام، ونبقى مع مجموعته الأخيرة: «النسخة الأولى»، فنلاحظ أن المجموعة تضمُّ ثمانية وأربعين نصًا، منها أربعة وثلاثون نصًا ذكر فيها المكان سواء صراحة أو تحسيسًا به.. في مجال فضاء يشكل إطار القصة المتحرك. بينما أحد عشرة نصا خالياً من ذكر المكان. وربّما ذِكر المكان ومدى استغلاله أو عدم ذكره.. في نصوص محمد الشقحاء، يتطلب بحثًا مستقلا ، لا يتّسع له هـذا المقال.

8 - **لغة القص**: لعلّ من باب المسلمات أن نشير ألا قصّة خارج إطار اللّغة، وليس أي لغة، بل اللّغة القصصية. وهي نفسها تختلف وتتنوع، فلغة الرواية، ليست لغة القصّة، ولا لغة القصّة القصيرة، وبالتالي ليست كل هذه الأنواع من لغة القص، هي لغة القصّة القصيرة جداً، إنّ هذه الأخيرة، تختلف اختلافًا كبيرًا، لأنها أقرب إلى لغة الشّعر في تلميحها، وترميزها، وكثافتها، وحذفها، وإضمارها.... وهذه حقيقة يغفل عنها الكثير ...

فإذا عدنا إلى مجموعة محمد الشّقحاء «النسخة الأولى» نجده يختمها بهامش كالتالي: «هذه القصص متفرقة في أعمالي المطبوعة، والتي لم تطبع في مجال القصة القصيرة، أعيد تبويبها وطباعتها في إصدار خاص لانتمائها إلى جنس جديد في مجال السّرد، اسمه القصة القصيرة جداً» هذه الإضاءة من القاص توضح أنّ النية لم تكن منعقدة على كتابة (ق ق ج) تخضع للغة خاصّة و متميزة عن لغة القصة القصيرة. وحسب ظني أنّ الاختيار جاء بعدياً انطلاقا من الحجم، والحجم، حقًا، يستجيب للق ق ج. أمّا لغة السّرد فقد تناسب القصة القصيرة. لهذا جاءت النصوص في المجموعة وكأنها مشاريع قصص قصيرة لم

تنفذ... ومع ذلك ما عسانا نقول عن اللّغة عموماً في كتابة محمد الشقحاء؟.. ربّما أجدها تنقسم إلى تمظهرين اثنين:

تمظهر رومنسي، يرتقي إلى اللّغة الشّاعرية وبخاصّة في تآليفه الأولى: «البحث عن ابتسامة، حكاية حب ساذجة، مساء يوم من أذار، انتظار الرحلة الملغاة، الزّهور الصّفراء، قالت إنها قادمة».. وإذا عدنا إلى فهرس هذه المجموعات نلمس الطابع الرومنسي واضحاً انطلاقاً من عناوين النّصوص. فمثلا نقرأ من مطلع قصة «الزهور الصّفراء»: «ارتسمت ابتسامة صغيرة في المكان وأخذت الزهور الصفراء تهتز في خيلاء معربة عن النشوة القادمة من الشمال، حيث أخذت الثلوج تذوب لتجري بين الصخور في طريقها الأزلي نحو النهر الذي تحف به المجمعات السكانية. التي لم تعد تبالي بالفيضان. إذ أصبح موسم خير تتلألأ فيه الثريات معلنة عن مقدم موسم الزواج»..

بينما المجموعات التي تلت ذلك، طغت عليها اللغة الواقعية الموضوعية، التي انسلخت إلى حد ما عن ثوب الرومانسية الحالمة، وانغمست في أتون لغة مختلفة الشيء الذي أثر على البرنامج، والملفوظ، والمسار والمادة الحكائية، إذ أصبح كل شيء واقعيًا أو أقرب إلى الواقع، مضمخًا بنكهة خاصّة، تفرضها واقعية الكتابة، ودلالة النص.. وإن كان يفسدها أحيانًا، قلة الضبط النّحوي واللّغوي، وهفوات الرّقن اللاإرادية...

عموماً كتابات القاص محمد الشقحاء، تغري بدراسة متأنية تخصّ معالمها وخصوصياتها، بدقة، وسعة، وتفحص.. وما أتينا إلا بنقط، حاولنا إثارتها للبحث المفصل. عسى أن نعود إليها إن شاء الله، أو يتداركها غيرنا بالتّحليل المستفيض، و العناية التّامّة.لأنّ ما أنتجه هذا المبدع السّعودي طوال أربعة عقود،،، يستحق وقفات تأمّلية ودراسية، بغية ملامسة كلّ عطاءاته التي لا يمكن أن يلمّ بها مقال كهذا.

الهوامش

(1) A.J. Greimas، J. Courtés، Dictiouvaire rasouvé de la théorie du anquage، Hachette، 1979، p. 942.

(2) A.J. Greimas، 1983، p. 26.

(3) G. Deuis - Farcy، 1991، p. 72.

(4) P. Ticaeur، 1983، p. 62.

(5) قصة «البحث عن بقية» من مجموعة «الزهور الصفراء»، ص 5.

(6) الزهور الصفراء، ص 31.

(7) أسلوبية الرواية: حميد لحمداني، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ط 1، 1989م.

(8) الزهور الصفراء، ص 20.

حفريات السيميائيات السردية

بحث في كتاب «مورفولوجية الخرافة» لفلاديمير بروب

رضوان بليبط

(المغــــرب)

تقديــم:

يُعنى هذا البحث بتقديم أبرز التصورات الواردة في كتاب: «مورفولوجية الخرافة» للشكلاني الروسي «**فلاديمير بروب**»، الذي كان له صيتٌ واسع في قلعة السيميائيات السردية، وحظي، منذ إصداره، بعناية خاصة من طرف النقاد، والسيميائيين، والسرديين، وغيرهم... فلابد من التأكيد أن البحث في السرديات المعاصرة لا يستقيم دون الرجوع إلى أطروحة بروب، بما هي عمل نال قصب السبق في العناية - لأول مرة - بالبناء الحكائي للحكايات الشعبية الروسية، بطريقة غير مسبوقة، أدت إلى بلورة وعي جديد بالخصيصات النوعية للعمل الأدبي، التي تضفي عليه صفة الأدبية، والتي تمنحه القدرة على التميّز عن غيره من الأعمال.

وقد ارتأيت، في البدء، أن أعرف بصاحب الكتاب وبمكانته في الساحة المعرفية والفكرية، فذكرت بعض أعماله المعروفة التي أثمرها هذا الجهد المعرفي، ومهّدت له السبيل لاعتلاء عرش السرديات البنيوية، ثم استدعيت السياق الإبستمولوجي الذي ظهر

فيه كتابه. وسيقف القارئ عند تحديدنا للتصور المنهجي الذي يصدر عنه بروب في هذا الكتاب، والذي يسوّغ تسمية عمله هذا بالمورفولوجية. وسيبدو جليا ما الذي يعنيه الباحث بالثابت والمتغير في دراسته للخرافة، وما الذي يقصده بالوظائف، وما عددها، وكيف يمكن اختزالها في مستويات فعل معينة، وكيف أنها تتماثل من خلال ازدواج دلالتها المورفولوجية.

وقد أثار انتباهنا اهتمام بروب بعناصر أخرى تحظى بأهمية كبيرة في الخرافة، على الرغم من أنها لا تتحكم في الحَبْكة. فما هي هذه العناصر؟ و ما وظيفتها؟

وتجدر الإشارة إلى أنّي ارتأيت ،في الأخير ، أن أختم هذا البحث بخلاصة لما ورد في كتاب: **«مورفولوجية الخرافة»**، أستحضر فيها أهم التصورات التي طرحها بروب، لإنصاف الرجل من جهة، ولفتح المجال أمام الدارسين المتخصصين لقراءة هذا العمل من جهة ثانية، بأفق انتظار مغاير تماما للأفق الذي تمت فيه قراءته من قبل: ستراوس، وغريماس، وكورتيس، ومن تقيّلهم.

التعريف بصاحب الكتاب:

يعتبر الباحث الروسي فلاديمير بروب (Vladimir Propp) من أبرز المنظرين للأدب، وهو ناقد وعالم فلكلور، تندرج كتاباته ضمن أبحاث «الشكلانية الروسية»، التي صيغت أعمال روادها استرشادا بمبدأين اثنين: **مبدأ الأدبية، ومبدأ الشكل**(1). وقد اشتهر هذا الباحث بدراسة الأدب الشعبي، وبخاصة الحكايات الشعبية العجيبة؛ إذ يعود له الفضل في إخضاع هذا النوع من الخطاب السردي، لأول مرة، لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية(2).

ولد بروب في مدينة سان بيترسبورغ عام 1895م، وعمل أستاذا في جامعة لينينكراد للفلكلور، والحكايات الشعبية، ودرّس أيضا الألمانية والروسية، وأصدر عدة أعمال ؛ منها :

- مورفولوجية الخرافة (1928م).
- الجذور التاريخية للحكاية الشعبية (1946م).
- القصيدة الملحمية الروسية (1955م).
- القصائد الشعبية الغنائية (1961م).
- الحفلات الفلاحية الروسية (1963م).

ويبدو أن فلاديمير بروب انخرط في مشروع يُعنى بدراسة الأدب الشعبي في أبعد تجلياته، غير أن أبرز كتبه هو الكتاب الأول

الذي بسط فيه نظريته، ومنهجه في دراسة الخرافة/ الحكاية العجيبة، وهو الكتاب الذي سيُعنى بتقديمه هذا البحث. وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكتاب ترجمه إلى الفرنسية عام 1965م ثم إلى الإنجليزية عام 1985م، ثم إلى الفرنسية عام 1965م، وسنعتمد، ههنا، على الترجمة الفرنسية[3]، مع الاستعانة بالترجمة العربية التي قام بها الباحث المغربي إبراهيم الخطيب.

سياق الكتاب:

يأتي هذا الكتاب في سياق الأبحاث التي برزت إلى الوجود محاولة دراسة الخرافة، ولم تقدم إجابات مقنعة، بقدر ما قدمت بعض التّعلات التي انتقدها فلاديمير بروب؛ ومن ذلك أن المادة (الخرافة) ليست كافية بعد.ولم يكن بروب ليقتنع بمثل هذه التعلات، خاصة بعد ظهور كتاب «بولت» و«بوليفكا» الموسوم بـ «**ملاحظات حول خرافات الأخوين جريم**» الذي جمعت فيه نصوص الخرافات الصغيرة، والنصوص الضخمة مثل «ألف ليلة وليلة»، وأيضا كتاب أو متن «**أفانا سيّيف**» الذي حوى أكثر من ستمائة نص[4]. ويبدو أن المشكل، على حد تعبير صاحب الكتاب، ليس مشكل كمية المادة، وإنما مشكل مناهج الدراسة.فاللافت أن فلاديمير بروب كان يشتغل بهاجس علمنة دراسة الخرافات،كما هو الشأن في العلوم الفيزيائية والرياضية. فما التصور المنهجي الذي يصدر عنه بروب في دراسته لمورفولوجية الخرافة؟

التصور المنهجي:

منذ البدء، يكشف بروب عن خلفيته الابستمولوجية حين يؤكد، في مقدمة الكتاب، أن كلمة مورفولوجيا هي **دراسة الأشكال**، ويظهر أنها تناظر الكلمة المستعملة في علم النبات، التي تعني الأجزاء المكونة للنبتة[5]، وكذا العلاقات فيما بينها، وفيما بينها وبين الكل؛ أي دراسة بنية النبتة. ولاشك أن الباحث يعمل تحت مظلة الشكلانية الروسية، بدليل تركيزه على البنية الداخلية للخرافة، واستبعاده للدراسة التاريخية التي تعمل ضمن أفق تكويني[6]. ويتعين التصنيف – حسب بروب- خطوة أولى في كل دراسة علمية، غير أنه ينبغي أن يكون تصنيفا من الداخل، لا أن نستحضره من الخارج وندخله في المتن.

ومن الواضح أن بروب ينتقد الدراسات السابقة للخرافة، التي قسمت الخرافة، إلى أقسام «فوندت»، أو أبنية حكائية «فلكوف»، أو أنماط «آرن»[7]، ويدعو في المقابل إلى دراسة **الخصيصات البنيوية**؛ أي الأجزاء البالغة الصغر التي تؤلف

الخرافة، ويعتبرها أفضل منهج للبحث؛ ذلك أن الخرافات تتوفر على خاصية هي أن الأجزاء المكونة لإحداها يمكن أن تنقل دون أي تغيير إلى خرافة أخرى وَفق قانون الاستبدال. ويرى بروب في هذا الصدد أن الجهل بتفكيك خرافة ما وفق أجزائها، سيؤدي إلى العجز عن إقامة مقارنة بين خرافات العالم بأسره.

وعلى هذا النحو ،يدعو بروب إلى مورفولوجيا للخرافة قائلا: «إننا سنعمل على مقارنة الأبنية الحكائية لهذه الخرافات فيما بينها، ولأجل ذلك سنعزل، في البدء، الأجزاء المكونة لها، متتبعين مناهج متميزة، وبعد ذلك سنقوم بمقارنة الخرافات وفق أجزائها المكونة. وستكون نتيجة هذا العمل **مورفولوجيا**[8]؛ أي: وصفا للخرافات حسب أجزائها المكونة، وللعلاقات فيما بينها، وفيما بينها وبين المجموع»[9].

وخلال البحث في بنية الخرافات ،يروم بروب استخراج مجموعة من القواعد العامة المشتركة بين جميع الخرافات ،لأجل ذلك انطلق، وهو يقارن بين بعض الحالات، من الفرضيات الآتية[10]:

- **وجود قيم ثابتة وأخرى متغيرة في** الخرافة؛ فالذي يتبدل هو أسماء وصفات الشخصيات، وما لا يتبدل هو أفعالهم ووظائفهم.
- **شكل وظائف الشخصيات الأجزاء** الأساسية للخرافة، لأنها هي العناصر الثابتة والدائمة، كيفما كانت طبيعة هذه الشخصيات ،وكيفما كانت الطريقة التي تمّت وفقها هذه الوظيفة ،لذلك ينبغي البدء بعزل هذه الوظائف.

فما الذي يقصده بروب بالوظائف؟

يرى فلادمير بروب أن «**الوظيفة فعل شخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة**»[11]، وهو تعريف، في رأيه، لايراعي الشخصية المنفذة للفعل، وينعت بواسطة مصدر (المنع - الهرب)، فضلا عن كونه لا يعرف الفعل في استقلال وضعيته في مجرى الحكي، بل يأخذ بالاعتبار الدلالة التي تتوفر عليها وظيفة معينة في سيرورة الحبكة.

وبناء على ذلك، سيغدو عدد الوظائف داخل الحكاية محدودا، بحيث لا يتجاوز إحدى وثلاثين وظيفة، كما أن تتابع الوظائف متشابه دائما؛ فالسرقة لا يمكن أن تحدث قبل تكسير الباب.غير أن هذا لا يعني، البت، أن كل حكاية يجب أن تكون تحققا كاملا لهذا العدد من الوظائف، فقد يحصل أن لا تحتوي الحكاية إلا على عشرين وظيفة أو أقل أو أكثر.

والتتابع الذي يميز بين هذه الوظائف تتابع واحد ؛فالوظائف تسير وَفق نمط معين

في كل الحكايات. وعلى الرغم من أن هذه الوظائف لا تتحقق باستمرار بنفس العدد في كل الحكايات، فإن هذا لا يغير القانون الذي يحكم تتابعها؛ ذلك أن غياب بعض الوظائف لا يغير من وضعية الوظائف الأخرى.

وتنتمي كل الخرافات العجيبة ،فيما يتصل ببنيتها، إلى نفس النمط(12)، ويمكن ترجمة هذه الفرضية في صيغة أخرى.إننا أمام حكاية واحدة ببنية وأشكال متعددة التحقق. وهذا التشابه بين الحكايات معناه أن هناك مجموعة من الظواهر النصية التي لا يمكن أن تفسر إلا من خلال ربط بعضها ببعض، وهذا الربط هو الذي يكشف لنا عن البنية الشكلية التي تقع في أساس تشكل كل الحكايات. وعلى هذا الأساس، يمكن اعتبار كل الحكايات الروسية المشكلة للمتن المدروس تنويعا لحكاية واحدة(13).

ويظهر أن بروب اعتمد منهجًا وصفيًا استنباطيًّا صارمًا في دراسة مائة خرافة من متن «أفانا سييّف» (ابتداء من الخرافة 50 إلى الخرافة 151)؛ إذ انطلق من المتن ليصل إلى الخلاصات، وإن كان يشير إلى أن «العرض يمكن أن ينهج اتجاهًا معاكسًا، نظرًا لأنه من السهل متابعة تطوره إذا كان القارئ يعرف مسبقًا الأسس العامة لهذا العمل»(14). وهو ما سنلاحظه، ونحن نتصفح كتاب «بروب»، إذ إن الباحث اعتمد منهجًا وصفيًّا قائمًا على الاستقراء، والوصف، والتصنيف، والتحليل، والتمييز.

وظائف الشخصيات:

لقد أفرد الباحث فصلاً خاصًّا لوظائف الشخصيات، حصر فيه كل الحكايات الشعبية التي اشتغل عليها في الإحدى وثلاثين وظيفة الآتية:

1 - أحد أفراد العائلة يذهب بعيدا عن البيت (التعريف: الابتعاد، النعت: ß).

2 - إشعار البطل بوجود منع (التعريف: منع، النعت: ŷ).

3 - انتهاك المنع (التعريف: انتهاك، النعت: Ş).

4 - المعتدي يحاول الحصول على معلومات (التعريف: استنطاق، النعت t).

5 - المعتدي يتلقى أخبارا حول تضحيته (التعريف: إخبار، النعت: Š).

6 - المعتدي يحاول خداع ضحيته للسيطرة عليها أو على ممتلكاتها (التعريف: خدعة، النعت: ŋ).

7 - الضحية تقع في حبائل الخدعة وبذلك تعين عدوها على الرغم منها (التعريف: تواطؤ، النعت Ø).

8 - المعتدي يلحق ضررًا بأحد أفراد العائلة أو يسيء إليه (التعريف: إساءة، النعت: A).

8a – شيء ما ينقص أحد أفراد العائلة، أحد أفراد العائلة يرغب في امتلاك شيء (التعريف: نقص، النعت: a).

9 – خبر الإساءة أو النقص ينتشر، ويتم التوجه إلى البطل بطلب أو بأمر، فيبعث أو يترك ليذهب (التعريف: وساطة،النعت B).

10 – البطل الباحث يقبل السعي أو يقرره(التعريف: استهلال الفعل المعاكس، النعت : Ċ).

11 – البطل يغادر منزله (التعريف: انطلاق، النعت †).

12 – البطل يتعرض لاختبار أو استنطاق أو هجوم يهيؤه لتلقي أداة أو مساعد سحري (التعريف: وظيفة الواهب الأولى، النعت : Ď).

13 – البطل يرد على أفعال الواهب المقبل(التعريف: رد فعل البطل، النعت: E).

14 – توضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل (التعريف:استلام الأداة السحرية، النعت: F).

15 – ينقل البطل أو يرشد أو يقاد إلى جوار المكان الذي يوجد به موضوع بحثه (التعريف:تنقل في المكان بين مملكتين، سفر بصحبة دليل، النعت: G).

16 – البطل والمعتدى عليه يتبارزان في معركة(العريف: معركة، النعت: H).

17 – يتلقى البطل علامة (التعريف: علامة، النعت: I).

18 – ينهزم المعتدي(التعريف: انتصار، النعت: J).

19 – إصلاح الإساءة البدئية، وتعويض النقص (التعريف: إصلاح، النعت: K).

20 – يعود البطل (التعريف: عودة، النعت: |).

21 – يطارد البطل (التعريف: مطاردة، النعت: rP).

22 – يغاث البطل (التعريف: نجدة، النعت:Rs).

23 – يصل البطل متنكرًا إلى بيته، أو إلى قطر آخر(التعريف: الوصول متنكرا، النعت O).

24 – بطل مزيف يدعي لنفسه دعاوى كاذبة(التعريف: دعاوى كاذبة، النعت: L).

25 – تقترح على البطل مهمة صعبة (التعريف: مهمة صعبة، النعت: M).

26 – إنجاز المهمة (التعريف: مهمة ناجزة، النعت: N).

27 – التعرف على البطل (التعريف: تعرّف، النعت: Q).

28 – يكشف قناع البطل المزيف، أو المعتدي، أو الشرير (التعريف: اكتشاف، النعت: Ex).

29 - يكتسي البطل مظهرًا جديدًا (التعريف: تغيّر الهيئة، النعت: T).

30 - يعاقب البطل المزيف أو المعتدي(التعريف: عقاب، النعت: U).

31 - يتزوج البطل ويرتقي إلى العرش (التعريف: زواج، النعت(15): W°).

التماثلات:

ازدواج الدلالة المورفولوجية للوظيفة الواحدة:

إذا كان تحديد الوظائف لا يخضع لهوية من ينجزها، ولا للكيفية التي تنجز بها، فإن ذلك يجعل التعريف صعبًا، نظرًا لوجود وظائف مختلفة يمكن أن تنفّذ على نحو متشابه تماما.فالأمر، ههنا، يتعلق بتأثير بعض الأشكال على أشكال أخرى، وهو مايمكن وصفه بتماثل كيفيات تحقيق الوظائف.فكيف يمكننا التمييز بين الوظائف، في ظل هذا التشابه الحاصل بين الأحداث؟

يتبنى فلاديمير بروب المبدأَ القائل بتعريف الوظائف انطلاقا من نتائجها، بحيث يتبدّى أن:

- كلّ المهام التي يتلوها بحث، يجب أن تعتبر عناصر من عقدة الحبكة (B)؛
- كل المهام التي يعقبها استلام أداة سحرية تعتبر وضعا على محك الاختبار (D)؛
- المهام الأُخَر هي مهام صعبة (M): «المهام المرتبطة بالزواج - المهام التي لاترتبط به».

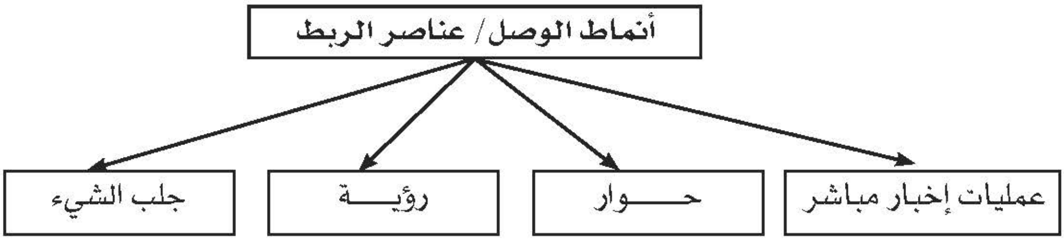
ويظهر أن الوظيفة الواحدة قد تضطلع بدلالة مورفولوجية مزدوجة، وهو ما يظهر من خلال المثال الآتي :

- في الخرافة رقم 265 التي تحمل عنوان: «البط الأبيض»، يغادر الأمير بيته، ويمنع على زوجه الخروج. تتلقى الزوجة زيارة امرأة تبدو صادقة وحميمة، تنصحها بالخروج إلى الحديقة لرؤية ضوء الله... تذهب الأميرة مقتنعة بكلام المعتدي، ومنتهكة المنع الذي أخبرت به نتيجة لذلك.

بعض العناصر الأخرى للخرافة:

أ - عناصر مساعدة تصلح للربط بين الوظائف:

إذا كانت الوظائف ،كما رأينا ،هي العناصر الأساسية التي يتألف منها الحدث في الخرافة، فإن هناك عناصرَ أخرى تحظى بأهمية قصوى، وإن كانت لاتتحكم في مجرى الحبكة. فالمعلومات هي ما يصل وظيفة بأخرى في مجرى الحدث، وهنا يمكن أن نشير إلى أنماط الوصل في الخرافة، من خلال التمثيل الآتي:



ب - عناصر تيسر التثليث:

توجد بعض العناصر التي تيسر التثليث، غير أنَّ مثل هذه العناصر لا يمكن أن تعتبر وظيفة. ويظهر التثليث في جماعات الوظائف أو المقاطع الكاملة (ثلاث مهام - ثلاث سنوات خدمة)، وتتعيّن المهمة الثالثة أشد صعوبة...

ج - تحفيزات:

تتكشّف الحوافز بوصفها الدوافع، وكذا الغايات التي تقود الشخصيات إلى إنجاز هذا الفعل أو ذاك، ومع ذلك، فهي عناصر أقل دقة من الوظائف أو الصلات. ويقتصر دور الحوافز، كما يبدو، على إضفاء زُخرف لامع على الخرافة.

- **مثال:**

حادث طرد أحد، أو مغادرته على الماء هو محفز بكراهية زوجة الأب.

توزع الوظائف بين الشخصيات:

لا يعني ترابط الوظائف في الخرافة، وتتابعها، واستبعاد الشخصية، باعتبارها عنصرًا تمييزيًّا، أنَّ الوظائف تشكل كلا لا يخضع لإمكانية تقليصه. فمن الممكن تصنيف الوظائف ضمن مجموعات صغيرة محددة على أساس وجود تشابه بين هذه الوظائف. ويشير بروب، في هذا الصدد، إلى أنهَ العديد من الوظائف يتجمع منطقيًّا في فئات حسب مستويات معينة. وهذه المستويات تتسم بكونها متطابقة والشخصيات التي تنجز الوظائف؛ فهي مستويات فعل.

ويمكن العثور، في الخرافة، على مستويات الفعل الآتية :

1 - مستوى فعل المعتدي/ الشرير، ويتضمن: الإساءة، والقتال، وأشكال الصراع الأخرى ضد البطل، والمطاردة.

2 - مستوى فعل الواهب/ المانح، ويتضمن: التمهيد لإيصال الأداة السحرية، ووضعها رهن إشارة البطل.

3 - مستوى فعل المساعد، ويتضمن: تنقل البطل إلى مكان، وإصلاح الإساءة أو إشباع الحاجة، والنجدة، وإنجاز المهام الصعبة، وتغيّر هيأة البطل.

4 - مستوى فعل الأميرة (الشخص موضوع البحث) وأبيها: ويتضمن المطالبة بإنجاز المهام الصعبة، وفرض علامة، والزواج.

5 - مستوى فعل المرسل، وهو لا يتضمن سوى إرسال البطل[16] (لحظة انتقال).

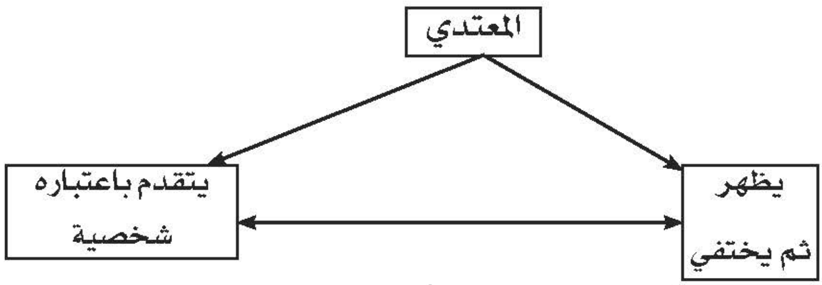
6 - مستوى فعل البطل، ويتضمن الانطلاق بهدف البحث، ورد الفعل على مطالب الواهب، والزواج.

7 - مستوى فعل البطل المزيف، ويتضمن، بدوره، الانطلاق بهدف البحث، ورد الفعل على مطالب الواهب.

طرائق مختلفة لإدراج شخصيات جديدة في مجرى الفعل:

يشير بروب إلى وجود طرق مختلفة لإدخال الشخصيات إلى مسرح الأحداث، فلكل نمط من أنماط الشخصية طريقته الخاصة في الدخول إلى مسرح الأحداث. وتقابل كل نمط أنساق متميزة ،تستعملها الشخصيات للدخول إلى الحبكة[17]:

- **المعتدي/ الشرير**: يظهر مرتين في مجرى الفعل.



- **الواهب**: يعثر عليه صدفة: (في الغابة - في حقل - في الشارع - على الطريق...).

- **المساعد السحري**: يقع إدراجه باعتباره هبة.

- نعوت الشخصيات ودلالاتها:

من اللافت أن فلادمير بروب لم يهتم فقط بوظائف الشخصيات، بل أشار أيضًا إلى نعوتها ، معتبرًا أنها عمل شديد الأهمية، وإن كان يعترف، في هذا الباب، بأنه «لم يقم سوى بوضع خلاصة لها»[18]، لأن ذلك - على حد تعبيره - لا يشكل جزءًا من مهمته. فبروب يقصد بالنعوت» مجموع الخصائص الخارجية للشخصيات: سنها، وجنسها، ووضعيتها، ومظاهرها الخارجية مع مميزاتها... وهذه النعوت هي التي تهب الخرافة ألوانها وجمالها وظرفها.وتتضمن دراسة النعوت الأبواب الثلاثة الأساسية الآتية:

أ - الهيئة والمدونة؛

ب - خصوصيات الدخول إلى مسرح الأحداث؛

ج - السكن.

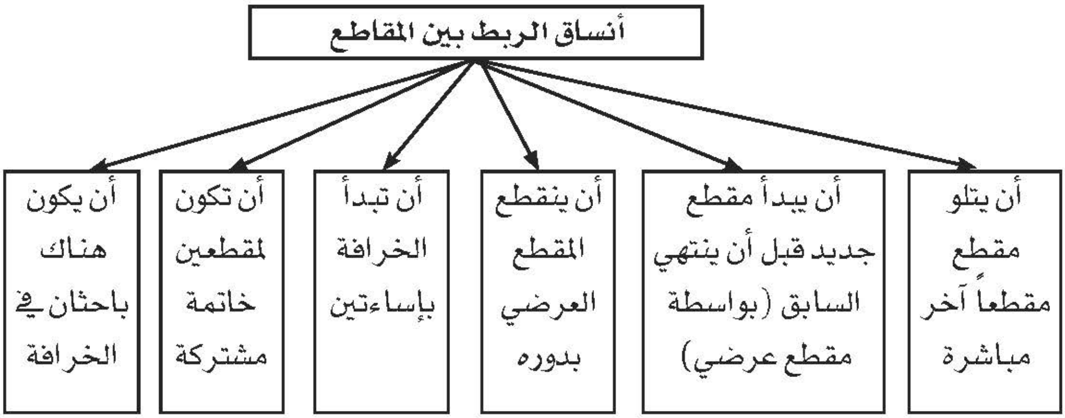
الخرافة باعتبارها كلا:

أ - تركيبة الخرافة:

يرى بروب أن الخرافة العجيبة، من وجهة نظر مورفولوجية، هي كل تطور ينطلق من إساءة (A) أو نقص أو حاجة ، ويمر بالوظائف الوسيطة لكي يصل إلى الزواج (W)، أو إلى وظائف أخرى تستعمل كحل. فالوظيفة الختامية يمكن أن تكون المكافأة أو الحصول على موضوع البحث...

وعلى هذا النحو، إذن، سيُسمّى هذا التطور - حسب بروب - مقطعا، مع ضرورة الأخذ بالاعتبار إمكانية تضمن الخرافة لعدد من المقاطع. فكيف يمكننا التمييز بين نص يتضمن خرافة واحدة، ونص يتضمن خرافتين أو أكثر؟

للإجابة عن سؤال من هذا القبيل، يعمد «بروب» إلى فحص أنساق الربط بين المقاطع، وذلك باستقلال عن عدد الخرافات التي يتألف منها. ويجمل إثر ذلك أهمَّ أنساق الربط في المقاطع الآتية:



ب - مثال للتحليل:

لم يفوّت بروب الفرصة، قبل نهاية الكتاب، كي يقدم منهجية تحليل الخرافة؛ من خلال خرافة: «الإوزات البجع». ومن الواضح أن هذا التحليل يرتكز على تقطيع الخرافة وفق الأجزاء التي تتكون منها، والتي تتمثل فيما يأتي :

- وظائف الشخصيات.
- عناصر الربط و التحفيز.
- دخول الشخصيات إلى مسرح الأحداث.
- العناصر أو المكملات النعتية.

واستنادا إلى ما سبق، يتوصل الباحث إلى استنتاج مُفاده أن هذه العناصر هي مايحدد بنية جميع الخرافات.

ج - مشكل التصنيف:

لقد أشرنا، فيما سبق، إلى رفض بروب للتصنيف وفق الأبنية الحكائية، واللافت أن الباحث، في نهاية كتابه، يثير هذا الإشكال من جديد، في سؤال يتعلق بتسمية الخرافة العجيبة، وهنا يؤكد صاحب الكتاب ضرورة التمييز بين إشكالين اثنين:

1 - التمييز بين الخرافات العجيبة، والخرافات الأُخَر.

2 - تصنيف الخرافات العجيبة نفسها.

ويظهر أن الخرافة، في عرف بروب، «محكي بُني وَفق تتابع منتظم للوظائف المذكورة على مختلف أشكالها، مع غياب بعض تلك الوظائف عن هذا الحكي، وتَكرار بعضها في ذاك. وهذا التعريف يفقد كلمة «عجيبة» معناها، فحتى بعض الخرافات غير العجيبة يمكن أن تنبني حسب الخطاطة المذكورة، وكذلك بعض قَصص الحيوان، والقصص القصيرة الشاذة»[19].

ويخلص بروب، في هذا السياق، إلى ضرورة استبدال كلمة «عجيبة» بمصطلح آخر، ويعترف، في الآن نفسه، بصعوبة العثور على هذا المصطلح، مما دفعه في النهاية إلى الاحتفاظ، مؤقتا، بالتسمية القديمة: «الخرافات الأسطورية».

د - علاقة الأشكال المتميزة بالبنية العامة:

كلما تقدمنا في قراءة كتاب «بروب» يتضح لنا أن الرجل كان منشغلا بتأكيد الوحدة المطلقة لبنية الخرافات العجيبة، على الرغم من التغييرات التفصيلية، والاستثناءات التي لا تخلخل استقرار هذا القانون. لكن هذه الخلاصة تثير استغراب بروب، وتدفعه إلى طرح السؤال الآتي:

إذا كانت جميع الخرافات العجيبة موحدة على هذا النحو، أفلا يعني ذلك أنها في مجموعها تصدر من النبع نفسه؟[20].

يحاول بروب الإجابة عن هذا السؤل بحيطة وحذر شديدين، قائلا:

- مصدر الخرافات وحيد بالفعل.
- وحدة الخرافات لا تعني، بالضرورة، أن أصلها، مثلا، هو الهند، وأنها انتشرت من هناك متخذة خلال أسفارها أشكالا متعددة - حسب ما يعتقد البعض -.
- يُحتمل أن يكون المصدر الوحيد سيكولوجيا في هيئة تاريخية - اجتماعية.
- قد يكون المصدر الوحيد في الواقع، غير أن الدراسة المورفولوجية للخرافة تبرز أنها لا تعكس إلا القليل منه.
- هناك علاقة وطيدة بين الخرافة والعقائد الدينية، لم يعمق فيها البحث إلى اليوم.

هـ - مشكل التركيب والأبنية الحكائية والروايات:

من اللافت أيضا أن بروب يتساءل عن كيفية التفريق بين مبنى حكائي ورواية أخرى، ليصل إلى أن هذا الأمر مستحيل، فتغيير عنصر (B)، مع بقاء العناصر الأخرى، ينتج رواية أخرى. ولكن إذا ما غير عنصرين أو ثلاثة أو أربعة، أو تم حذف أو إضافة عنصران أو ثلاثة فإن المسألة لم تعد كيفية بل كمية. فما الجواب الذي من شأنه إقناع قارئ بروب؟

في الحقيقة ليس هناك - من منظور بروب - أكثر من طريقتين للإجابة: «فإما أن كل تحول ينتج مبنى حكائيا جديدا، أو أن كل الخرافات لا تتوفر إلا على مبنى حكائي واحد في شكل روايات مختلفة. والواقع أن الصياغتين تعبران عن شيء واحد: هو أنه يتحتم اعتبار مجموع الخرافات العجيبة سلسلة من الروايات المختلفة»(21).

على سبيل الختم:

جاء كتاب: «مورفولوجية الخرافة» في سياق ظهور الشكلانية الروسية، التي حاولت دراسة الأدب من حيث الشكل، لعلها تحقق الحلم الذي طالما راودَ النقاد، المتمثل في علمنة الدراسة النقدية والأدبية.

ولم يكن لفلادمير بروب قصب السبق في لفت الانتباه إلى دراسة الخرافة، غير أنه كان سباقا إلى دراسة هذا النوع الأدبي دراسة نحوية لسانية، مستفيدًا من الجهاز المفهومي الذي وظفته اللسانيات من قبل. فمن أجل دراسة اللسان، وطرحه كموضوع للسانيات، يجب عزله عن الكلام بالمفهوم السوسيري. وعزل اللسان عن الكلام معناه، من منظور اللسانيات دائما، عزل الاجتماعي الثابت والمنفلت من إرادة الفرد، عن الفردي، الحر المتجسد في أداء خاص. وهذا المبدأ هو الذي قامت عليه الدراسة التي قدمها بروب(22).

فالوظائف، كما يبدو، بعددها الإحدى والثلاثين، ونمط تتابعها، تشكل قصة واحدة؛ أي إنها بمثابة ذلك الجذع المشترك الذي تتحقق داخله، ومن خلاله كل النصوص المتنوعة.

واللافت أن بروب ميّز بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي، مما ينم عن اطلاعه على ما قدم توماشفسكي في هذا الصدد، غير أن بروب أولى العناية بالمبنى الحكائي، بغية اكتشاف الأنساق البنيوية المتحكمة في دواليب الخرافة العجيبة، والوقوف عند مكوناتها التي من شأنها أن تسعف الباحث في المقارنة بين جميع خرافات العالم.

لقد وسع بروب المقاربة الشكلانية من خلال اهتمامه بالأنساق البنيوية للخرافة،

واستخلاصه للوحدات الدلالية، وعنايته الخاصة بالمبنى الحكائي، مركزا في ذلك على الثابت في الخرافة المتمثل في أفعال ووظائف الشخصيات، مع تغييب المتغير المتمثل في أسماء الشخصيات ونعوتها وأوصافها الداخلية والخارجية.

وقد اعتمد بروب منهجا وصفيا استقرائيا، مؤسسا على التصنيف والتقطيع والتحليل والتمييز من خلال الخطوات الآتية:

- تلخيص المتن الحكائي.
- تقطيع الخرافة إلى مجموعة من المقاطع والمتواليات السردية.
- تقطيع المتواليات السردية إلى مجموعة من الوظائف.
- استخراج العناصر المساعدة في الخرافة ؛
- توزيع الوظائف على الشخصيات.
- تحديد طرائق تقديم الشخصيات، وصفاتها وحركاتها في الخرافة.

واللافت أيضا هو أن بروب عرّف الوظيفة على أنها: «فعل شخصية قد حدد، من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة»، ومن هنا، زعم أن عدد الوظائف في الخرافة محدود لا يتجاوز إحدى وثلاثين وظيفة، ورأى أن العديد من الوظائف يتجمع منطقيا في فئات حسب مستويات معينة. وهذه المستويات-في عرفه - تطابق الشخصيات التي تنجز الوظائف، فهي مستويات فعل. في الخرافة يمكن العثور على سبعة مستويات للفعل فقط.

وأشار بروب، بالموازاة مع ما سبق، إلى طرائق إدراج الشخصيات في مسرح الأحداث، وخصوصيات ذلك، وذكر نعوت الشخصيات ودلالتها. ويتبدى لنا أنه ركز، في الأخير، على الخرافة باعتبارها كلا يتحقق بفضل أنساق الربط بين المقاطع المكونة لها.

ولا ريب في أن بروب حاول أن يضفي مصداقية على أطروحته فجمع بين التنظير والتطبيق، وألحق بكتابه ذيلين اثنين يحتويان على أمثلة محللة من الخرافة الروسية، انتقاها من المئة خرافة التي اتخذها معملا إجرائيًّا للبحث. ولذلك، كله حظي هذا المشروع باهتمام الباحثين الشديد، واعتُبر إلى اليوم، حلقة وصل بين السيميائيات والسرديات.

الهوامش

(1) تزيفتان تودوروف،نظرية المنهج الشكلي،نصوص الشكلانين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين- الرباط، ط 1، 1982م، ص 10.

(2) سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن - الرباط، 2001م، ص 17.

(3) Vladimir Propp.Morphologie du conte .Edition du Seuil .1965-1970.

(4) Morphologie du conte; p :10.

(5) Ibid. p :6.

(6) Ibid. p :11.

(7) Ibid.p :19.

(8) التشديد من عندنا.

(9) Ibid ; p :28.

(10) Ibid. p :28-29.

(11) Ibid.p :31.

(12) Ibid. p :33.

(13) سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص 21-20.

(14) Morphologie du conte.p: 33.

(15) Ibid .p :36-80.

(16) Morphologie du conte.p :96-97.

(17) Ibid.p :102.

(18) Ibid .p :94.

(19) Morphologie du conte.p :122.

(20) Morphologie du conte .p 131.

(21) Ibid .p :142.

(22) سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص 24.

تأصيل القصة في النقد المغربي الحديث

محمد مريني
(المغــــرب)

كان الوعي السائد في المغرب - قبل الاحتكاك بالغرب في العصر الحديث - يميز بين نصوص «الثقافة العالمة»، التي تخضع للجمع والدراسة والتداول العلمي، ونصوص «الأدب الشعبي» التي بقيت في حدود التداول الشفوي، خارج الاعتراف الرسمي. وقد تمثل المغاربة السرديات الحديثة في بدايات القرن العشرين؛ وذلك بعد الاحتكاك بالثقافة الغربية. وتباينت المواقف من هذا الفن، في علاقته بالأشكال السردية التراثية: يؤكد الموقف الأول وجود أشكال سردية مكتملة البناء في التراث العربي القديم؛ وذلك في سياق التدليل على أسبقية العرب والمغاربة إلى هذا الفن. في حين يؤكد الموقف الثاني أن القصة والرواية وليدة النهضة الحديثة، مما ساهم في خلق قطيعة مع التراث السردي الكلاسيكي، الذي كان بإمكانه أن ينمو نموا طبيعيا داخل الأنساق القصصية والروائية العربية الحديثة.

دون الدخول في التفاصيل والأمثلة عن كل من الموقفين، من المهم الوقوف عند تجربة أحد النقاد المغاربة الذين واكبوا هذا السجال، وكان لهم موقف خاص في الموضوع. يتعلق الأمر بالأستاذ الحسن السائح (1948-1830م).

نقف عند الكتابات النقدية للأستاذ: الحسن السائح لاعتبارات عدة منها: أن هذا الناقد حقق تراكما على مستوى النصوص النقدية السردية بالقياس إلى الخطاب النقدي السائد في سنوات الخمسين وبداية الستين من القرن العشرين. يتنوع هذا الإنتاج النقدي بين الكتب[1]، والمقالات[2]، بالإضافة إلى تحقيقه لنص سردي كلاسيكي، يتمثل في رحلة خالد بن عيسى البلوي، تحت عنوان: «تاج المفرق في تحلية علماء المشرق»[3].

ثم إن الحسن السائح يقف موقفا متميزا من القصة؛ فإذا كانت صورة الشعر المنطبعة في الوجدان العربي قد جعلت منه بحق «ديوانا للعرب فيه علومهم وأخبارهم وحكمهم»[4]، فإن الحسن السائح يضع «القصة في مرتبة أسمى من الشعر:

«فالقصة تتصل بسائر المستويات الفكرية، حيث تعطي لكل إنسان على قدر ما يستطيع فهمه، ولذلك كان عباقرة آداب الإنسانية كتابا لا شعراء لأن الأدب الحق هو ما تفهمه العامة[*]»[5].

وإذا كان التراث النقدي والبلاغي العربي قد جعل الشاعر «مأخوذا بكل علم، مطلوبا بكل مكرمة [...] وأنه قيد للأخبار وتجديد للآثار»[6]، فإن الحسن السائح يفاضل بين القاص والشاعر فينتصر للأول، لأنه يعتمد «على الوضوح وقابلية عرض المشكل ووصف الاضطراب وتلمس السبيل. ويكفي أن تكون هناك حركة وأحداث، حركة مادية وذهنية ليكون قاصا، أما الشاعر فهو ينفعل بالمفهوم الغامض لذلك يقل اتصاله بالجماهير»[7].

والملاحظ أن أغلبية الدراسات التي نشرها الحسن السائح تندرج ضمن انشغال عام يتمثل في البحث عما يمكن أن يشكل أصولا للقصة داخل التراث المغربي. هذا مع العلم أن الخطاب النقدي العربي كان قد أهمل هذه الأصول؛ وذلك لأن السرد القصصي - على حد تعبير عبد الفتاح كيليطو - «لم يكن مقبولا في الثقافة الكلاسيكية إلا عند ما يشتمل على حكمة (كليلة ودمنة) أو عبرة (السرد التاريخي) أو صورة بلاغية ترفع من قدره (المقامات). وإذا تعرى السرد من الحكمة ومن العبر أو من البديع فإنه يرفض باحتقار. لهذا السبب أهملت حكايات «ألف ليلة وليلة» في الثقافة الكلاسيكية، أي فائدة تجنى من مناسبة تقول، إن فتى دخل بستانا، ورأى فتاة جميلة وجرى له معها ما جرى»[8].

أما الخلفية التي كانت تحكم الحسن السائح ضمن الانشغال المذكور فهي ربط السرديات الحديثة (القصة والرواية)

بالسرديات العربية الكلاسية (المقامة – الرحلة – الملحمة...). فهو يجعل من القصة الحديثة نقطة إسناد لإعادة قراءة السرد المغربي (أو العربي) الكلاسيكي، وذلك لكي يثبت أن المغاربة (أو العرب) قد عرفوا «القصة» في وقت سابق لظهور الأنواع السردية الحديثة.

ولا شك في أن هذا الانشغال كان حاضرا بصورة أو بأخرى في الإنتاج الثقافي لقطاع كبير من النخبة المثقفة في ذلك الوقت. وهو انشغال فرضته ظروف الصراع مع الغرب؛ مما جعل هذه النخبة تنحو منحى إحياء الأشكال الثقافية الوطنية تأكيدا للهوية وحفاظا على مقومات الشخصية.

وقد تحدث بعض الذين أرخوا للفكر العربي المعاصر عن هذه الظاهرة، فأشار عبد الله العروي – مثلا – إلى أن محاولة البحث عن «كونية مغلوطة» دفعت العرب إلى النظر إلى الأشكال التعبيرية التقليدية على أنها محاولات «مبتسرة ومجهضة»: فتبدو القصيدة «في صورة ملحمة ناقصة والمقامة في صورة رواية مختزلة، وسيرة عنترة أو بني هلال أو بيبرس، تلك التي تتلى أو تشخص في الميادين الغاصة بالكبار والصغار، في صورة خطوة أولى على طريق اكتشاف التعبير المسرحي»(9).

يمكن تتبع هذه المسألة من خلال قراءة تفصيلية لكتابات «الحسن السائح». ويأتي كتابه نظرات في القصة والمسرحية في طليعة هذه الكتابات. يحاول الأستاذ السائح من خلال هذا الكتاب الكشف عن الأشكال الأولى للقص في التراث المغربي القديم، سواء على مستوى النص المكتوب (المقامة – الملحمة – الرحلة)، أم على مستوى النص الشفوي (من خلال عرض بعض المظاهر الاحتفالية والاجتماعية والفنية).

ولا شك في أن محاولة البحث عن التجليات الأولى لفن من الفنون تذكرنا هنا بمحاولة الناقد التاريخي «فرديناند برونتيير» تحديد دورات حياة بعض الأنواع الأدبية؛ إن النوع الأدبي كالنوع البيولوجي ينشأ ويتطور وينقرض، لكن المنقرض من الأنواع الأدبية كالمنقرض من الكائنات الحية، لا ينمحي تماما وإنما تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت منه، وأن «من بين كل المؤثرات التي تؤثر في تاريخ أدب ما، فإن المؤثر الأساسي، هو أثر أعمال أدبية على أعمال أخرى»(10).

يستهل المؤلف كتابه بسؤال جوهري، على الشكل التالي: «هل عرف أدبنا المغربي إنتاجا مسرحيا وقصصيا؟»(11).

للإجابة عن هذا السؤال ينقب في التراث المغربي عما يمكن أن يشكل الإرهاصات الأولى لهذا الفن. ويبدو للوهلة الأولى أن مثل هذا البحث قد يكون صعبا لافتقاد الدليل التاريخي المدعم بالنص الدال.

يعرف الباحث فن القصة في الأدب العربي تعريفا مدرسيا يركز على الجوانب الوظيفية لهذا الفن، بقوله:

«من المألوف في كتب تاريخ الأدب العربي أن تعرف القصة على أنها فن أدبي يقوم على سرد الحدث التاريخي أو الحدث الخيالي مع هدف إلى تحقيق مثل خلقي وإبداع في نسج أدبي جميل»(12).

كما يشير إلى بعض الفروق النوعية بين الأشكال القصصية، فيقول:

«كما تكون القصة نثرية تكون شعرية غير أن القصة الشعرية الطويلة المتعددة الأحداث تسمى ملحمة، أما القصة النثرية فقد تصغر حتى تسمى حكاية ونادرة، وقد تكبر بما يضفى عليها من تحليل نفسي ووحدة في العمل فتسمى رواية»(13).

يمكن تحديد المرتكزات الأساسية التي تقوم عليها هذه التعريفات، من خلال مايلي:

- **الكم**: أي الطول والقصر؛ إذ من خلال هذه التعريفات يتضح أن الأجناس السردية المختلفة تستند إلى حكاية ما تتطور، لتأخذ شكلها الخاص الذي يكون عبارة عن «حكاية» أو «قصة» أو «رواية». وهذا يدل على أن مقياس الكم - الطول والقصر - هو الذي يحكم رؤية الأستاذ السائح إلى الأنواع السردية. المقياس الكمي لا يعكس الفروق من حيث الحجم فقط، بل يعكس التكامل من حيث الشكل أيضا. فـ «القصة» تماثل «الرواية» بسبب ضغط العنصر الكمي في كلا العملين، والمقامة «شبه قصة تدور حول بطل وهمي».
- **المحتوى**: فالقصة «التاريخية تختلف عن القصة «الخيالية»، بسبب محتوى التاريخ الواقعي الذي تجسده الأولى، وتخلو منه الثانية.
- **الوظيفة**: تهدف القصة إلى تحقيق وظيفة أخلاقية: «تحقيق مثل أعلى» ووظيفة جمالية: «إبداع في نسج أدبي جميل».

بعد التعريف يحاول الأستاذ السائح التأريخ لمختلف أشكال القص بدءا من فترة ما قبل الإسلام، إلى العصر الحديث. وقبل تقديم ومناقشة هذه الجانب، أذكر

بملاحظتين لهما علاقة بطبيعة الممارسة النقدية للناقد :

- **أولاهما**، أن السائح يتحدث عن القصة والمسرحية على مستوى واحد، وهذا التصور له علاقة بالبنية الثقافية السائدة، وهي بنية تشكلت في سياق الصراع مع المستعمر(**)، لذلك كان هناك تركيز على الجانب الوظيفي للأنواع الأدبية، بغض النظر عن الفوارق النوعية بينها. لكننا في تحليلنا لكتاب السائح سنركز على ماله علاقة بالفن القصصي فقط.

- **ثانيهما**، أن خطة التأليف في الكتاب يغلب عليها الاضطراب، وهي أقرب إلى العشوائية ؛ إذ كثيرا ما يتطرق الأستاذ السائح لموضوع واحد في مواضع متعددة من الكتاب(***). كما أن بعض العناوين لاتعكس المضمون الحقيقي للمبحث الذي وضع له العنوان. لذلك سنحاول إضفاء طابع النظام على المادة المقدمة في الكتاب، من خلال إعادة ترتيبها، لكن مع العمل على المحافظة على ملامح«التحقيب الذي خضعت له هذه المادة، ويتمثل في المراحل التالية: العصر الجاهلي – العصر الإسلامي – العصور الوسطى(****).

إذا كان الأستاذ السائح لم يستطع الجزم في تحديد تاريخ كتابة القصص المطولة، فإنه يؤكد – مع ذلك – أن حكايات (جحا) عريقة في التاريخ الأدبي المغربي يتحدث عنها المؤرخون كأثر قديم جدا، غير أنها لا تخرج عن نطاق المسليات والأحاجي[14].

كما كتب البرابرة القصة باللغة البربرية القديمة، خاصة بعد اتصالهم بالرومان الذين كانوا يحافظون عليها في «المزدهرات» Florides، وفي «المسخيات» Metemphose. يبدو كلام الأستاذ السائح هنا كلاما عاما يفتقد إلى الضبط والتوثيق «ولا بديل عن الوثائق، وحيث لا وثائق فلاتاريخ»[15].

بعد انتشار الإسلام في المغرب انزوى الفن القصصي والمسرحي – في نظر الباحث– لعدة أسباب؛ أهمها: أن الإسلام أضفى على الحياة الاجتماعية لونا جديدا متقشفا، فكان من نافلة العمل أن يتخذ الإنسان الموعظة الخلقية من المسرح والقصة بينما هو «يملك قرآنا عظيما يضم المواعظ ويحللها تحليلا فوق التحليل الأدبي والفلسفي».

أما الفترة التي ازدهرت فيها القصة فتتمثل في ما يسميه العصور الوسطى». وقد

كان هناك انتشار واسع للأنواع القصصية التالية :

- الملاحم الشعرية[16].
- القصص الفلسفية[17].
- الرحلات[18].
- المقامات[19].

سنناقش – من خلال الآتي – التصور الذي قدمه الأستاذ السائح عن هذه الظواهر القصصية المختلفة: نلاحظ نوعا من الاضطراب وغياب الدقة في استعمال مصطلح القصة. لذلك ليس غريبا أن يتحول النص الشعري إلى «قصة»، والنص الفلسفي إلى «قصة»، والمقامات والرحلات إلى «قصص»! كما يقوم الناقد أحيانا بتركيب مزجي بين مصطلحين يحيل كل منهما على نوع أدبي، مثل: «القصة التمثيلية» و«الرواية التمثيلية الشعرية» و«القصيدة القصصية»... إلخ.

ولا شك في أن مثل هذه الاصطلاحات تدل على غياب تصور محدد للأجناس الأدبية. يبدو أن هذا الخلل هو نتيجة للاضطراب المفهومي الحاصل على صعيد التصنيف الأجناسي لـ «الكلام العربي» بشكل عام[20].

لذلك يمكن اقتراح تصور آخر يقوم على أساس الجنس ثم النوع: إن الجنس الذي يستوعب مختلف الظواهر التي تحدث عنها الأستاذ السائح هنا هو «السرد»، داخل هذا الإطار الأجناسي العام هناك أنواع مختلفة : المقامة ، الرحلة، القصة... إلخ. ومن ثم فإن السرد يوجد في القصيدة الشعرية، المقامة، الرحلة، القصة والمسرحية، بل يمكن التوسع في البحث عنه في ظواهر ثقافية أخرى[21].

لذلك فإن الاصطلاح الذي سنستعمله في تحليل ومناقشة الظواهر الفنية التي تحدث عنها الأستاذ السائح هنا هو «السرد».

لعل أهمية عمل الأستاذ السائح تكمن في إعادة الاعتبار لظواهر أدبية لم تحظ بالأهمية المناسبة، من ذلك حديثه عن الجانب السردي في بعض «الملاحم الشعرية»، مثل: قصيدة ابن مرانة – ملحمة ابن الأبار – ملحمة الهوثني[22].... إلخ. هذا، ومن المعلوم أن التقليد البلاغي والنقدي قد كرس «غنائية» القصيدة العربية، أما الاهتمام بالجانب السردي فيها، فلم يظهر إلا حديثا[23].

ويمكن يمكن تسجيل الملاحظة نفسها حول حديث الناقد عن «أدبية» الرحلة، هذا مع العلم أن هذا الجنس ظل في التراث الأدبي العربي «جنس أدبي مضطهد»، على حد تعبير

أحد الباحثين[24]. ويقصد بالاضطهاد هنا اعتباره نصا مساعدا لنص مركزي»[25].

ولتأكيد هذه الفكرة يكفي أن أذكر هنا أن عبد الله كنون - وهو واحد من الذين اهتموا بجمع وتحقيق الأدب المغربي القديم - لم يهتم بالرحلة باعتبارها فنا قائم الذات؛ فهو في «النبوغ» يكتفي بذكر عناوين الرحلات[26]، دون أن يدرج أي نص منها في «المنثور من المنتخبات» التي عرضها فيه[27]. وهو في سلسلة «ذكريات مشاهير رجال المغرب» يعتمد على مضامين الرحلات في الترجمة للشخصيات[28].

أما الأستاذ الحسن السائح فلم يكتف بتأكيد أدبية الرحلة، بل نص على الطابع السردي لهذا الفن:

«إنه عمل فني من الفنون النثرية [....] التي تدخل في نوع القصص السردي»[29]. كما يتحدث عن بعض خصائصه الأدبية المتمثلة في «سهولة الأسلوب ووضوح التعبير وأمانة النقل...»[30].

لتأكيد نظرته المتميزة إلى فن الرحلة قياسا إلى النقد السائد، يمكن الاستئناس بما قدمه في «دراسة وتحقيق رحلة تاج المفرق في تحلية علماء المشرق»[31]، إذ خصص مبحثا لـ «الجانب الأدبي في رحلة البلوي»[32]، تحدث فيه عن «الأسلوب الأدبي في الرحلة» وقارن فيه رحلة البلوي برحلات من «الأدب المورسكي».

من الأنواع السردية التي ركز عليها الأستاذ السائح أيضا المقامات. ويعرفها تعريفا بسيطا قائما على مقارنتها بأنواع سردية أخرى، فيقول:

«المقامة - أقصوصة، وسط بين المسرحية والنثرية، بل إنها مسرحية مسجوعة يكثر فيها الحوار ويقل الوصف»[33].

إذا كان هذا التعريف يستحضر بعض الخصائص النوعية للمقامة على مستوى اللغة والأحداث، فإنه يهمل العناصر الثابتة في بنية المقامة، خاصة ما يتعلق بالأدوار النمطية لكل من الراوي والبطل[34].

يعطي الأستاذ السائح صورة عن ظهور فن المقامة في المشرق، وامتداده - بعد ذلك- إلى الغرب الإسلامي بعامة، والمغرب الأقصى بخاصة. ولا شك في أن احتفاء السائح بمقامات الحريري يعكس الموقف المغربي التقليدي من مقامات الحريري، باعتبارها تمثل، حسب اصطلاح محمد السلامي[35]: «المقامة النموذج» بالقياس إلى «المقامة الأم» (مقامة الهمذاني).

يقف الأستاذ الحسن السائح عند المقامات التي كتبها المغاربة، وقد أفرد

لهذا الموضوع مبحثا خاصا تحت عنوان «المقامات في المغرب»(36)، مع أنه سبق أن أثار الموضوع في مباحث أخرى. مما يدل على الأهمية الخاصة التي يوليها السائح لهذا الفن؛ وكأن السرديات الكلاسيكية في المغرب تقوم على فن المقامة أكثر مما تقوم على فن آخر. لذلك سنفرد لهذا المبحث أهمية خاصة، لنجعل منه منطلقا للكشف عن أهم خصائص القراءة التاريخية عند الحسن السائح:

يبدو أن الهاجس الذي يحكم هذه القراءة هنا هو هاجس جمع النصوص، لذلك يكتفي السائح بذكر عناوين المقامات بدون تحليل. ولا شك في أن عملية جمع النصوص تكتسي أهمية خاصة، في هذه المرحلة التي تميزت بمحاولة إعادة بناء التاريخ الأدبي والثقافي بشكل عام. إن أهمية هذه العملية تتضح أكثر إذا أخذنا بعين الاعتبار ذلك السياق التاريخي الذي كانت فيه الكثير من النصوص مهددة بالضياع والبتر. لذلك تمثلت المهمة الأساسية لهؤلاء المؤرخين والنقاد في جمع النصوص وتحقيقها والكشف عن المغمور منها(*****)؛ من هنا يقوم الأستاذ السائح بعمل العالم الفيلولوجي، من خلال عدة إجراءات، نقدمها كالآتي:

- تصحيح نسبة المقامة؛ فمثلا مقامة «حضرة الارتياح المغنية عن الراح» منسوبة خطأ لابن الخطيب. لذلك فإن السائح ينسبها إلى «أبي حاتم المالقي»(37).

- تحديد مكان وجود المقامة (المخطوطة) : مثل مقامة محمد أبي جيدة، التي «توجد نسخة منها بمكتبة الأستاذ داود بتطوان»(38)، ومقامة «الإكليل في تفضيل النخيل التي توجد نسخة منها بالأسكوريال(39).

- التعريف بكاتب المقامة، وذلك في صيغة ترجمة قصيرة جدا يشير فيها إلى بعض الصفات الفنية والعلمية(40). وكان الأستاذ السائح حريصا على تحديد سنوات وفاة كتاب المقامات. وهذا إجراء سائد في الكتابة التاريخية الكلاسيكية لأن تاريخ الولادة أصعب ضبطا من تاريخ الوفاة «لأن الشخص حين يولد لا يعلم ماذا يكون من شأنه، ولا ما يصير إليه مستقبل أمره، فلا تقوم هناك حاجة إلى حفظ تاريخ مولده»(41).

بهذه الإجراءات كان الأستاذ «السائح» يقوم بتوثيق النصوص، وهي مسألة لها أهميتها في النقد التاريخي: «فإذا طبق المنهج التاريخي على الآداب دون الاستناد

إلى وثائق يقينية مؤكدة، يكون الناتج حتما بعض الافتراضات الظنية غير القابلة للتحقيق، ولكن منهج تاريخ الأدب الحق هو الذي يعتمد أصلا على الحقائق المؤكدة والثابتة استنادا على [كذا] الوثائق الأصلية تستخدم لاستجلاء الوقائع الأدبية»(42).

يخصص «الحسن السائح» القسم الثاني من كتابه لتقديم النماذج، وقد أخذ هذا القسم الحيز الأكبر من الكتاب(43). ولاشك في أن التعبير بـ «نماذج» هنا يدل على حضور مبدأ «الانتخاب والاختيار»، لكن السائح لا يكشف عن المعايير التي يقوم عليها هذا الاختيار، هل هو المعيار الفني الجمالي أم المعيار التاريخي؟

عموما يمكن القول: إن مبدأ الانتخاب والاختيار قد شكل ثابتا من ثوابت الممارسة النقدية التاريخية «ففي الوقت الذي تشعر فيه ثقافة بأنها مهددة، فإنها تتهيأ للبقاء بالتلخيص، والاختيار، إنها وسيلة للدفاع، وبهذا يتقلص الأدب إلى النافع والمفيد فتظهر المنتقيات الأدبية والمجاميع المختارة»(44).

تتأكد هذه الملاحظة إذا أخذنا بعين الاعتبار السياق الذي كُتب فيه كتاب «نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي القديم»، وهو سياق كان ينحو منحى إحياء الثقافة الوطنية للوقوف في وجه أشكال التدمير الثقافي الذي كان يمارسه المستعمر.

يقدم الأستاذ السائح «نماذجه» في قسمين: أولهما تحت عنوان نماذج عن المقامات والذوق الشعري. وثانيهما، تحت عنوان «نماذج من الأدب القصصي المغربي»، لا يقوم هذا التقسيم على تصور إجناسي واضح؛ إذ ليس هناك فرق بين الأنواع المدرجة ضمن القسم الأول والقسم الثاني. يمكن تقديم ملاحظات حول هذه النماذج كالآتي:

- لا يخضع ترتيب النصوص هنا لأي نظام تاريخي أو أجناسي أو فني، بل هو ترتيب شبه عشوائي. وهذا يؤكد ملاحظة ذكرناها في موضع سابق، تتعلق بغياب خطة التأليف في الكتاب بشكل عام. يمكن تفسير ذلك باستحضار السياق التاريخي الذي كتب فيه الكتاب؛ وهو سياق تدوين وإحياء الظواهر الثقافية المغربية، مما يجعل هاجس «جمع النصوص» يطغى على الانشغالات الأخرى المتمثلة في التصنيف والترتيب والتنظيم، وهذه ظاهرة تتسم بها الفترات الإحيائية بشكل عام(45).
- أزيد من نصف المختارات التي قدمها الأستاذ السائح هنا تندرج ضمن فن

المقامة، وهذا يعكس - ضمنيا - قيمة هذا الفن، باعتباره النموذج الذي يمكن أن يؤكد - في نظره - وجود الفن القصصي في الأدب المغربي القديم.

- لكن من جهة أخرى نلاحظ - من خلال معاينة هذه المختارات - غياب نوع سردي آخر سبق للحسن السائح أن أكد أهميته في مواضع سابقة من الكتاب، وهو يؤرخ لمختلف الأشكال السردية في الأدب المغربي القديم؛ يتعلق الأمر هنا بفن الرحلة. يمكن تبرير هذا الغياب بطول هذا النوع من النصوص. لكن - مع ذلك - كان في الإمكان الاكتفاء باجتزاء مقاطع من الرحلة، بدل تقديمها بكاملها، خاصة أن الرحلة -في الغالب - عبارة عن بنية كبرى تتألف من مجموعة من الوحدات الصغرى القائمة على وحدة الزمان أو المكان(46).

- يدرج الأستاذ السائح ضمن مختاراته نصوصا من «الزجل»، وهو بذلك يضفي طابع الشرعية على الأدب الشعبي، خلافا للتقليد الأدبي العربي، الذي كان يميز بين نصوص الثقافة العالمة، التي كانت تخضع للجمع والدراسة والتداول العلمي، ونصوص «الأدب الشعبي»، التي بقيت في حدود التداول الشفوي، خارج الاعتراف الرسمي.

ويمكن وضع كتاب: «نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي القديم» في صدارة مؤلفات الحسن السائح، قياسا إلى كتاباته الأخرى التي تعتبر مجرد تنويعات عليه. من ذلك كتابه: «من تاريخ القصة والمسرحية في الأدب المغربي»(47)؛ الذي تكاد مضامينه تتطابق مع ما ورد في الكتاب الأول. لهذا فلن نقف عنده.

لا تخرج المقالات التي كتبها الحسن السائح عن المنحى العام المشار إليه سابقا؛ إذ تكاد تتواتر فيها نفس الموضوعات وإن اختلفت عناوين المقالات. ودون الدخول في التفاصيل الخاصة بكل مقالة، يمكن تكوين تصور إجمالي لمضامين هذه المقالات بالطريقة التالية :

يتحدث «السائح» عن ظواهر قصصية ومسرحية تعود إلى البربر(48). يشير في هذا الصدد إلى الكاتب القصصي «إيليوس» والكاتب المسرحي «يرونس». كما يتحدث الحسن السائح عن أشكال قصصية ومسرحية في العصور الوسطى(49)، تتمثل في قصص تاريخية؛ مثل قصة «الهلاليين» وقصص فلسفية، وملاحم شعرية، وهي كثيرة في التراث المغربي القديم. وكذا المقامات والرحلات، التي ظهرت في الأدب المغربي منذ وقت مبكر.

والجدير بالذكر أن هذه المقالات كانت تؤكد كثيرا «الصفة المغربية» لهذه الأشكال القصصية والمسرحية. ولا شك في أن مثل هذا الموقف كان يصدر - بالإضافة إلى الإطار القومي العام الذي أبرزنا مقوماته في مستهل حديثنا عن الخطاب النقدي عند الحسن السائح - عن منطلقات وطنية؛ هي بمثابة ردة فعل تجاه المشارقة الذين كانوا يهملون الإنتاجات الأدبية والفكرية المغربية. من هنا نفهم الطابع السجالي للعنوان الذي اختاره الحسن السائح لكتابه: «دفاعا عن الثقافة المغربية»[50]، الذي يتتبع فيه جذور الثقافة المغربية، ومظاهرها وتجلياتها، وكذا أصولها وامتداداتها، منذ العصر الفينيقي إلى العصر العلوي. ثم إن مقدمة كتاب: «نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي» يخصصها بأكملها لـ«الدفاع عن الثقافة المغربية»، بعبارات ذات نبرة خطابية حماسية من قبيل : إن المغاربة مسؤولون عن تاريخهم (ص: 3) - المغاربة لا يعتنون بتاريخهم (ص: 4) - المغاربة كانوا يغالون في الافتنان بكل شرقي(ص: 5) المشارقة لا يحفلون بالأدب المغربي قدر احتفائهم بأدبهم (ص: 9) المشارقة لا يعرفون الكثير عن الأدب المغربي (ص: 10).

يمكن في الأخير إجمال أهم الأسس التي يقوم عليها الخطاب النقدي للحسن السائح فيما يلي: على مستوى المنهج، يصدر الناقد عن خلفية تاريخية، لكن هذه الخلفية غير مؤسسة على وعي بالأبعاد النظرية والإجرائية للمنهج التاريخي، إنها خلفية فرضتها طبيعة الموضوع. على مستوى المتن، يشتغل الناقد على ظاهرة «القص» بالمفهوم الكلاسي، لذلك فهو يتتبع هذه الظاهرة في الشعر والنثر والظواهر الاحتفالية، لكن دون أن يأخذ بعين الاعتبار الفوارق النوعية بين الأشكال السردية المشار إليها سابقا. وعلى مستوى الهدف، يسعى «السائح» إلى إبراز الخصوصية المغربية في مجال الإبداع القصصي.

الهوامش

(1) نذكر هنا الكتب التالية:

- نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي القديم، دار الكتب العربية (دون تاريخ النشر)
- من تاريخ القصة والمسرحية في الأدب المغربي، مطبعة الفجر (كلية الآداب والعلوم الإنسانية) ج: 20 (بدون تاريخ النشر).
- دفاعا عن الثقافة المغربية، دار الكتب، البيضاء (بدون تاريخ النشر).

(2) من المقالات ذات الصلة بموضوعنا، ما يلي:

- الماضي كما هو (تعليق على قصة الماضي البسيط)، جريدة العلم، 23 يناير 1957م.
- طريق القصة المغربية ، التعاون الوطني، عدد: 18 - 1963م.
- القصة والمسرحية في المغرب في العصر الوسيط، التعاون الوطني،عدد : 35 - 1966م.
- القصة والمسرحية في الأدب المغربي، مجلة آفاق، عدد: 1-2 سنة : 3 - 1966م.

(3) صدر عن مطبعة فضالة (دون سنة النشر).

(4) مقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت، ط 1: 1978م، ص: 580.

(*) في المقابل، يمكن أن نسجل هنا أن الموقف السلبي من القصة في التراث العربي قائم على اعتبارها من أدب العامة. انظر في هذا الإطار : د. ألفت كمال الروبي، الموقف من القص في تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، المطبعة الفنية (دون تاريخ النشر).

(5) الحسن السائح، نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي القديم، ص : 54.

(6) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4: 1972م، ج: 1، ص: 196.

(7) الحسن السائح، نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي القديم، ص : 55.

(8) عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، 1982م، ص: 24.

(9) عبدالله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، ط 2 : 1999م، ص : 233.

(10) F. Brunetière، Evolution des genres dans lhistoire de la littérature، Pocket، Paris، 2000.

(11) الحسن السائح، نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي القديم، ص: 3.

(12) المصدر نفسه، ص: 13.

(13) المصدر نفسه.

(**) للمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة، انظر: عبدالرحيم مودن، مصطلحات القصة في المغرب من بداية الأربعينيات إلى نهاية الستينيات، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد: 3، خريف 1988م، ص: 68.

(***) انظر حديثة عن «المقامة» - مثلا - في المواضع التالية : 77 - 85-89.

(****) ليس هناك تحديد واضح لهذه الفترة، لكن الظواهر الأدبية التي يتحدث عنها تعود إلى عصر المرابطين وما بعده.

(14) الحسن السائح، نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي القديم، ص : 33.

(15) سينيبويس و لانكو، النقد التاريخي، ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، 1963م، ص: 6.

(16) الحسن السائح، نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي القديم، ص: 48.

(17) المصدر نفسه، ص: 51.

(18) المصدر نفسه، ص: 52.

(19) المصدر نفسه، ص: 77.

(20) لذلك ظهرت - في هذا المجال - كتابات تدعو إلى إعادة قراءة آراء القدماء على مستوى «تصنيف الكلام»، منها على سبيل المثال :

- رشيد يحياوي، الشعرية العربية: الأنواع والأغراض، منشورات إفريقيا الشرق 1991م.
- سعيد يقطين، الكلام الخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي 1997م.

(21) وذلك بناء على التصور الذي يعطيه «رولان بارت» للسرد، الحاضر في «الأسطورة والخرافة و المثل والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة وفي الزجاج الملون والسينما والمنوعات والمحادثات». انظر :

R. Barthes، Introduction à l'analyse structurale des récits، in communication 8، 1966، P : 8

(22) الحسن السائح، نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي القديم، ص : 47 وما بعدها.

(23) انظر على سبيل المثال: أحمد محمد النجار، تطور الشعر القصصي في قيد الأوابد، دار الفنية للنشر، القاهرة، 1990م.

(24) عبدالرحيم مودن، أدبية الرحلة، دار الثقافة، ط1: 1996م: 9.

(25) المصدر نفسه

(26) عبدالله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 3: 1975م، ج:1، ص: 269-318.

(27) باستثناء نص تحت عنوان «النارجيل»، وهو مقتطف من رحلة ابن بطوطة، لكنه صنفه ضمن المقالات !. انظر: عبدالله كنون، النبوغ المغربي، ج: 2، ص: 307.

(28) انظر على سبيل المثال التراجم التالية:
- ابن رشيد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج: 18.
- ابن بطوطة دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج: 25.

(29) الحسن السائح ، نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي، ص : 52.

(30) المصدر نفسه، ص : 54.

(31) الدراسة في الأصل رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا، نوقشت سنة 1965م، ونشرت - بعد ذلك - في جزأين، مطبعة افضالة (دون تاريخ النشر).

(32) الحسن السائح، دراسة وتحقيق رحلة تاج المفرق في تحلية علماء المشرق، ج: 1، ص: 71.

(33) الحسن السائح ، نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي القديم، ص: 81.

(34) قارن هذا التعريف بما ورد في:
- محمد السولامي، فن المقامة بالمغرب في العصر العلوي، دراسة ونصوص، مطابع منشورات عكاظ، ط 1: 1992م، ص: 21.
- عباس الجراري، من وحي التراث، مطبعة الأمنية، الرباط 1971م، ص: 176.

(35) محمد السلامي، فن المقامة بالمغرب الأقصى في العصر العلوي، دراسة ونصوص، ص: 41.

(36) الحسن السائح، نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي القديم، ص: 89.

(*****) للمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة، يمكن الرجوع إلى المبررات التي قدمها الدكتور عباس الجراري، في ما يتعلق بمسألة جمع التراث المغربي، وذلك ضمن قراءة خاصة ل تجربته المنهجية. انظر: د. عباس الجراري، الأدب المغربي في الدراسة والتدريس (تجربة منهجية)، ضمن كتابه :خطاب المنهج، ط 2: 1995م، ص : 73 وما بعدها.

(37) الحسن السائح، نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي القديم ، ص : 91.

(38) المصدر نفسه ، ص: 92.

(39) المصدر نفسه، ص: 97.

(40) انظر - على سبيل المثال - تعريفه لصاحب مقامة الإكليل في تفضيل النخيل، ص : 97.

(41) محمد عبدالغني حسن، التراجم والسير، دار المعارف ، ط 2 (بدون تاريخ النشر)، ص: 37.

(42) د. سمير حجازي، المناهج المعاصرة للدراسات الأدبية. دراسة نقدية لإشكالية المنهج، شركة الطبع والنشر، البيضاء، 1983م، ص: 107.

(43) الحسن السائح، نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي من ص: 95 إلى ص: 205.

(44) Robert Escapit. Histoire de l'histoire de la littérature. T : III P : 1764.

(45) اقتبسه أحمد الشايب في كتابه: الدراسات الأدبية في المغرب (الأستاذ عبدالله كنون نموذجا)، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة، ط 1: 1991م، ص: 13.

تصدق هذه الملاحظة - مثلا - على بدايات تدوين التراث العربي القديم. انظر: د. أمجد الطرابلسي، نظرات تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة و الأدب، دار قرطبة للطباعة والنشر، ط 5: 1986م.

(46) انظر على سبيل المثال النصوص/ الملاحق التي وضعها الأستاذ عبد ا لرحيم مودن في آخر كتاب: أدبية الرحلة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، البيضاء، ط 1: 1996م، ص: 81 وما بعدها.

(47) مرجع مذكور.

(48) الحسن السائح، القصة في تاريخ الأدب المغربي، دعوة الحق، ع : 5 - س : 1958م.

(49) الحسن السائح ، القصة والمسرحية في المغرب في العصر الوسيط، التعاون الوطني،عدد: 35، سنة: 1966م.

(50) صدر عن دار الكتب، البيضاء.

القصة القصيرة جداً في العراق
قراءة تاريخية

هيثم بهنام بردي
(العـــراق)

مدخــل:

يعد القاص نوئيل رسام أول من كتب القصة القصيرة جداً في العراق مستهل ثلاثينيات القرن الماضي، وردافه بعد أقل من عقد القاص عبدالمجيد لطفي، ومن ثم جاءت الخمسينيات ممثلة بالقاصين نزار عباس ويوسف يعقوب حداد، ليعقب هذا الجيل جيل قيض له أن يجرب هذا الجنس الأدبي ويجدد فيه وهو جيل الستينيات الذي أبرز أسماء عديدة نذكر منهم إبراهيم أحمد وخالد حبيب الراوي اللذين أبدعا أيما إبداع في كتابة هذا اللون، وبمواكبة نسبية من عبد الرحمن الربيعي، وأحمد خلف، وحنون مجيد، وجاسم عاصي، وحسب الله يحيى، وعائد خصباك، وبثينة الناصري، وعبدالستار ناصر، وغيرهم، أما فترة السبعينيات فقد شهدت ازدهار هذا الفن وتوالت المجاميع القصصية الخاصة به، ويمكن أن نشير - وبلا جرح - أن في فترة السبعينيات ألبسها القصاصون ثوب التجدد والديمومة والتألق والأسماء كثيرة جداً ولكن لا بأس من ذكر بعضهم: فرج ياسين، هيثم بهنام بردى، حميد المختار، حمدي الحديثي، إلياس الماس محمد، عبدالستار البيضاني،

وارد بدر السالم، محمد سمارة، عبدالواحد محسن... وغيرهم.

وتواصل هذا الفن على يد جيل الستينيات والسبعينيات إضافة إلى أسماء جديدة ظهرت في الثمانينيات والتسعينيات أمثال: صلاح زنكنة، جمال نوري، علي حداد، علي السوداني، أسماء محمد مصطفى، زيد الشهيد، سعدون البيضاني، مشتاق عبد الهادي، عبد الأمير المجر، صباح الكاتب... وغيرهم.

الريادة

نوئيل رسام:

هذا القاص الرائد ظل اسمًا مغمورًا، لم تسلط عليه الأضواء، فقط ذكره الناقد د. عبدالإله أحمد عرضًا في كتابه المهم والمميّز: (نشأة القصة وتطورها في العراق 1908-1939هـ) في فهرسته للقصص العراقية المنشورة إبان هذه الفترة حيث ورد اسمه كما يلي:

نوئيل...

- اليتيم - الزمان (بدل البلاد) العدد 271 السنة 1-7 ت 1931/1م.

نوئيل رسام

- الأخوان أو شهيد الواجب - البلاد - العدد 174 - السنة 1-6 حزيران/ 1930م.

- موت الفقير - البلاد - العدد 182 - السنة 1-16 حزيران/ 1930م.

إلاّ أن الناقد باسم عبدالحميد حمودي يؤكد أن (اليتيم) هي قصة نوئيل رسام، في بحثه: (القصة العراقية القصيرة جداً) المنشور في العدد الخاص بالقصة القصيرة في العراق الصادر عام 1988م، والذي يؤكد أن نوئيل رسام هو أول من ثبّت على متن إحدى قصصه مصطلح (قصة قصيرة جداً) والذي يخبرنا وبأسف شديد على عدم عثوره عليها، رغم جهوده المضنية.

إلاّ أن (اليتيم) و(موت فقير) تمتلكان كل مقومات وأسس القصة القصيرة جدًّا، والذي ابتكره الرسام، لأنه لم يكن متداولاً قبله، رغم وجود قصص لكبار الكتاب العالميين التي كانت فعلاً قصصًا قصيرة جدًّا، إلا أنها كانت منشورة تحت مصطلح قصة قصيرة. ولأهمية هذا القاص الرائد المنسي ولدوره الفاعل والمؤثر في ولادة هذا الفن المستقبلي، ولكي تطّلع الأجيال الجديدة على نتاجه ننشر قصتيه الآنفتين، دون الخوض في تفكيك بنيتيهما ضمن المفهوم المعاصر للنقد، كونهما نشرتا قبل ثمانية عقود، وكانتا الشرارة الأولى التي أضاءت للآخرين درب هذا الفن العصي وهل يجوز أن نحاسب الضوء المنبثق من الأعماق السحيقة للفضاء على درجة

سطوعه سيّما وأنه طرد حنادس العتمة عن درب يقود إلى يوتوبيا جديدة مجهولة غير مكتشفة، ولكون هاتين القصتين تمثلان تلك الشرارة من السنا، تعزّزان اليقين على ريادة نوئيل رسام للقصة القصيرة جداً.

القصة الأولى:

موت الفقير

... وبعد أن نظر إلى شعاع الشمس الداخل إلى الغرفة المظلمة من كوة صغيرة في أعلاها وحدق فيه مليا دمدم ببعض الكلمات ثم ابتسم ثم نام. فتح الباب بهدوء تام ودخلت الأم ناكثة شعرها سابحة بدموعها تحبس حسراتها خوفا من إزعاج المريض.

تقدمت من الفراش وركعت جهة الرأس وكان قد تحول عن موضعه فرفعته وأعادته إليه باطمئنان.

مدت يدها ورفعت الغطاء عن وجهه فبانت لها آثار ابتسامة بادية على محياه الهزيل... انحنت وقبلته في جبينه وبعد أن أزالت بسكون ما سقطت عليه من دموعها لم تشأ أن تعكّر على النائم أحلامه الهادئة فرفعت نظرها إلى أعلى وغرقت في صلاتها.

حوّل الشعاع مساره وأصاب وجه المريض فأضاءه، وما هي إلاّ فترة إذ بدت حركة خفيفة من ذلك الجسد الناحل سمع على أثرها لفراش القش صوت أعقبه:

- أماه يا أماه.

انتبهت كالمذعورة:

- عزيزي... ها أندا يا بني.

ثم انعطفت وطوقته بيديها.. رفعت الشعر الذهبي عن جبينه وقبلته، فتح عينيه الشاحبتين والتفت إلى أمه:

- أمي.. انظري. هو ذا أخي قد جاء.. إنه يستدعيني هو يفتح لي ذراعيه.. ها أنا ذا خذني معك.

أغمض عينيه،
أظلمت الغرفة،
فقد أسلم الروح.

القصة الثانية:

اليتيم

.. وعند الفجر وقد تبدد ظلام الليل بأشعة الشروق نهض الصبي واقترب من أمه وفكر في إيقاظها ولكنه عدل واكتفى بقبلة اختطفها من جبينها وأسرع قافزا إلى الحقل المجاور ليلاعب الطبيعة كعادته.

وكان الوقت ربيعاً وقد اكتست الأرض حلتها الخضراء وقد نقشت بأنواع الأزهار ذات الأنواع الجذابة والروائح العطرية وكان الصبي يزيد المنظر بهجة وهو يقفز

هنا وهناك يلاحق الفراش المتنقل من زهرة إلى أخرى فإذا ما ظفر بإحداها طار فرحا وأرسل مع النسيم قهقهة يحملها إلى حيث يشاء ثم يجلس على الحشيش الأخضر ويأخذ في مداعبة فراشته إلى أن تفلت منه فيقطب ويلاحق غيرها، وبعد أن ارتفعت الشمس عن الأفق وجفت قطرات الندى عن الأزهار انتبه الصبي إلى نفسه فيقتطف بنفسجة كبيرة وينعطف راكضا إلى البيت ليقدمها إلى أمه التي لابد وأن تكون قد انتهت من حلب البقرة، ولكن هيهات فهي لم تزل نائمة.

ولما وصل تقدم منها وأدنى زهرة من وجهها علّها تستيقظ باستنشاق عبيرها ولما لم تفعل جلس في حضنها وصاح:

- انهضي يا ماما فلقد ارتفعت الشمس والبقرة لم تذهب إلى المرعى بعد.

ثم دمدم:

- إن ماما في سبات عميق.

ووضع البنفسجة في يدها وخرج بعد أن أوصد الباب أما الأم فلم تستيقظ أبداً.

أما الصبي فكان يتردد دائما ناظرا إلى أمه من شقوق الباب ولكن لم يجل بخاطره قط أنه أصبح يتيماً.

جيل الخمسينيات

هي قناعة جاورت الرسوخ، أن العقد الخمسيني في رحاب السرد القصصي العراقي، رغم تداول مفردة (أقصوصة) خاصة فيما كتبه الرواد فؤاد التكرلي، غانم الدباغ، مهدي عيسى الصقر، نزار عباس، شاكر خصباك، نهاد التكرلي، يوسف يعقوب حداد.... إلخ، إلاّ أنها (الأقصوصة) المشار إليها كانت تعني القصة القصيرة الاعتيادية، باعتبار أن مصطلح القصة يتمحور بحدود عشرين صفحة وأكثر، وتبعاً لهذا فإن ما يكتبه القصاصون بحدود صفحات محدودة يندرج تحت ذاك المسمى، مما جعل الجيل الخمسيني في حمأة تجديدهم المذهل للقصة العراقية يتناسون، أو بالأحرى لم ينتبهوا لهذا الجنس الأدبي الذي جربه قبل عقدين من السنين الرائد نوئيل رسام ورديفه عبدالمجيد لطفي، بل كرّس القاص الخمسيني الشاب كل جهده في ترسيخ الواقعية الانتقادية وانتشال القصة العراقية القصيرة من البحيرة الراكدة للـ (القصة - المقالة) إن جاز التعبير، بما زخرت فيه من مباشرة ووعظية وتقريرية على الأعم الأغلب في نصوص حقبة عقد الأربعينيات من رحلة السرد القصصي العراقي.

وربما هناك محاولات لقصاصي الخمسينيات ممن انتبه لتجربة الرائدين في هذا الجنس وكتبا فيه ولم ينشرا، وهذا ما جعلني أبحث بهمة وتكشفت أمامي بعد البحث الطويل تجربتان لقاصين هما: نزار عباس ويوسف يعقوب حداد، ولا أعلم إن كانا قد كتبا نصيهما في تلك الفترة أم في فترة لاحقة - بعد أن انتشر هذا الجنس الأدبي بغزارة عند الأجيال اللاحقة - ولكنهما على أية حال نصان ينتميان لقاصين مرسخين ضمن العقد الخمسيني في القصة العراقية.

*****

جيل الستينيات

بدأبه الذي لا يستكين في التجريب والاختلاف ودخول شعاب المجهول بمغامرات جسورة أعلن الجيل الستيني عصيانه على التعاليم الصارمة التي سارت على هديها القصة القصيرة في العراق، وحمل في أجندته التيارات الحديثة الوافدة من الغرب وأبرزها الوجودية بكل طروحاتها الجديدة التي لم يستسغها القاص الخمسيني المتحصن خلف الواقعية الاشتراكية، ومن ضمن ما جربوه في مغامرتهم الصاخبة كتابة القصة القصيرة جداً، وجلّهم يجهل تجربة نوئيل رسام، فكانوا بحق حاملي الصولجان والمزمرين الوحيدين في قاعات الصمت القصصي الجديد، وهكذا كان .. فتحوا الكوى والنوافذ والأبواب ليتصادى صداحهم إلى الأرجاء ليعلنوا أنفسهم مشاعل للجنس الجديد .. وهم:

إبراهيم أحمد:

أصدر كتابه المعروف «عشرون قصة قصيرة جداً» عام 1974م. ثم أصدر عام 1995م مجموعته القصصية الموسومة (المرآة) مثبتاً على غلافها المصطلح الصريح.

خالد حبيب الراوي:

أصدر الكتب القصصية التالية وكانت جميعها تضم قصصا قصيرة جداً دون أن يثبت المصطلح على متون أغلفتها.

- الجسد والأبواب / قصص - 1969م.
- القناع / قصص - 1970م.
- القطار الليلي / قصص - 1974م.
- العيون - 1977م.

أحمد خلف:

أدرج قصصًا قصيرة خمساً في مجموعته القصصية «نزهة في شوارع مهجورة» الصادرة عام 1974م بعنوان فرعي دون أن يثبت المصطلح.

عبدالرحمن مجيد الربيعي:

فعل ما فعله أحمد خلف في مجموعته القصصية «المواسم الأخرى» الصادرة عام

1970م بعنوان «ثلاث زهرات من ممر بري» وأيضاً لم يثبت المصطلح.

حسب الله يحيى:

في مجموعته القصصية (القيد حول عنق الزهرة) الصادرة عام 1974م، أفرد حيّزاً جيداً لنشر 74 قصة قصيرة جدا، ولكنه اقتفى أثر القاص المصري المعروف يوسف الشاروني في إطلاق مصطلح (قصص في دقائق) عليها... ولكنه في مجموعته القصصية «حدائق عارية» الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام 2001م كان أكثر وضوحا وثبت مصطلح (قصص قصيرة جدا) على متن الغلاف.

فاروق أوهان:

أصدر مجموعتين قصصيتين مثبتاً على متون أغلفتها عبارة قصص قصيرة جداً وهي على التوالي:

- رسائل حب من نيرغال عام 1999م.
- البحر يغرق، وجنبه الشفق عام 2000م.

حنون مجيد:

في مجموعته القصصية «الطائر» الصادرة عام 1999م ورغم وجود أكثر من 45 قصة قصيرة جداً بين دفتيها إلا أنه آثر أن يثبت مصطلح قصص قصيرة على غلافها. وعام 2007م أصدر مجموعته القصصية الموسومة (وردة لهذا الفطور) ورغم أن كل قصصها قصيرة جداً إلاّ انه لم يضع المصطلح على غلافها بل أسماها قصصاً فقط، ولكنه في الغلاف الداخلي ثبت المصطلح الصريح «قصص قصيرة جداً».

عبدالستار ناصر:

أصدر مجموعة قصصية بعنوان (بقية ليل) الصادرة عام 1996م دون ذكر الجنس على الغلاف الأول ولكنه فعل ذلك في الغلاف الداخلي وبالشكل التالي (71 قصة قصيرة جدا).

جليل القيسي:

نشر الكثير من القصص القصيرة جداً ولكنه لم يصدرها في كتاب قصصي مستقل أو يضمنّها في مجموعة قصصية.

فهد الأسدي:

نشر قصصا قصيرة جداً ثلاث في مجموعته القصصية «معمّرة علي» الصادرة عام 1974م دون ذكر المصطلح.

جاسم عاصي:

أفرد حيزاً في مجموعته القصصية «ملكوت البراري» لبعض من القصص القصيرة جداً.

محمود البياتي:

أصدر مجموعته القصصية الموسومة «اختراق حاجز الصوت» عام 1985م مثبتاً على غلافها المصطلح الصريح.

وهناك في المشهد القصصي الستيني قصاصون نشروا قصصاً قصيرة جداً ولكنهم لم يدرجوها في أي من كتبهم وهم: عائد خصباك، يوسف الحيدري، محمد عبدالمجيد، عبدالرزاق المطلبي، موسى كريدي، بثينة الناصري، غازي العباد، نصرت مردان، جاسم المطير.... إلخ.

******

جيل السبعينيات

جاء الجيل السبعيني واجداً نفسه مشدودًا في كاهله ومن أنامل ذاكرته الغضة إلى قوتين متصارعتين، بين من تبقى من جيل الخمسينيات حياةً وإبداعًا، وجيل الستينيات بما يمور دخيلته من فوران ومغامرة واقتحام أرض ملغزة حبلى بالمجهول، مع رغبة حقيقية في إلغاء كل المنجز القصصي لأربعة عقود ونيف من السنين،... وسط هذا الصراع الضاري ولد الجيل السبعيني بدون أب أو أم، ولا وصي، بل جيل ولد كما تولد بعض الكائنات العضوية الأحادية الخلية (التوليد الذاتي) وشّب وسط هذا الجو، فقرر أن يمسك العصا من منتصفها، فكتب الواقعية مع الاغتراف مما جاء به الستينيون من حداثة في القص، فحرث له أرضا بين الحقلين، ينظر تارة إلى اليسار حيث الواقعية العظيمة، وتارة إلى اليمين حيث مدرسة الوجود والعدم بعرابيها جان بول سارتر وألبير كامو، فآثر السبعينيون الحل الوسط... يبوس خد الخمسينيين، ويمسد عثنون الستينيين، وفي الوقت ذاته حفر لنفسه نيسمه الخاص.

واكتشف القصة القصيرة جداً دون رعاية من الجيل السابق، سيّما بعد ازورار أغلب رموزه عن كتابة هذا الجنس الأدبي بعد حين من الخوض في غماره، فأعاد السبعينيون الحياة لهذا الجنس الأدبي عبر محاولاتهم الدؤوبة والمتواصلة في الكتابة والنشر فظهرت نصوص كثيرة في الصحف والمجلات وبتواصل غزير، وظهرت كتابات تناقش جدوى كتابة هذا الجنس الأدبي، فانشغلت الساحة بالطروحات والدراسات النقدية، بين قادح وهم كثر ومادح وهم قلة، ولكن إصرار السبعينيين وتمسكهم بكتابة القصة القصيرة جداً واستمرار بعض رموز الستينيين بالكتابة الفاعلة المطورة لهذا الفن، جعلت القصة القصيرة جداً تترسخ في الميدان رسوخ صنوها القصة القصيرة الاعتيادية. ومن قصاصي السبعينيات الذين كتبوا القصة القصيرة جداً:

حمدي مخلف الحديثي:

أصدر المجموعات القصصية التالية مدرجا في أغلفتها المصطلح.

1. تخطيطات/ 1977م.
2. قضايا / 1983م.
3. قضايا ثانية / 1997م.
4. قضايا ثالثة / 2001م.
5. حالات برسم البيع / 2002م.

هيثم بهنام بردي:

أصدر المجموعات القصصية التالية مدرجاً على متون أغلفتها المصطلح:

- حب مع وقف التنفيذ / 1989م.
- الليلة الثانية بعد الألف / 1996م.
- عزلة أنكيدو / 2000م.
- التماهي / 2008م.
- المجموعات القصصية/ 2000م.

محمد سعدون السباهي:

أصدر المجموعة القصصية الموسومة (50 قصة قصيرة جدا) عام 2002م.

حميد المختار:

نشر العشرات من القصص القصيرة جدا عبر عقدين ونيف من السنين ويعد من القصاصين الغزيرين في كتابة هذا الجنس الأدبي ولكنه، للأسف، لم يجمعها في كتاب .

فرج ياسين:

عام 1981م. أصدر مجموعته القصصية «حوار آخر» ضّمنها قصة قصيرة جداً واحدة، وعام 1995م. أصدر مجموعته القصصية «واجهات براقة» بقسمين تضمن القسم الثاني منها وبعنوان قصص قصيرة جدا 15 قصة، وفي عام 20017م. أصدر مجموعته القصصية «رماد الأقاويل» وأيضاً قسمها إلى قسمين تضمن الثاني منها اثنتي عشر قصة قصيرة جدا.

بشرى البستاني:

أصدرت عام 2012م. مجموعتها القصصية (هواتف الليل) وجّنستها كقصص قصيرة رغم أن جلها قصص قصيرة جداً

وارد بدر السالم:

في القسم الثاني من مجموعته القصصية (المعدان) الصادرة عام 1995م وتحت عنوان قصص قصيرة جدا أدرج فيها 23 قصة.

طلال حسن:

أصدر عام 2010م مجموعته القصصية المعنونة: (أنا الذي رأى) بالمصطلح الصريح.

فؤاد ميرزا:

أصدر عام 2012م مجموعته القصصية «يوم طارت الأسماك» بالمصطلح الصريح.

وفي مجموعاته القصصية «مدن الدهشة. النبوءة. تجريد». أدرج فيها قصصاً قصيرة جداً ولكنه لم يضع المصطلح الصريح على أغلفتها.

إلياس ألماس محمد:

رغم نشره الكثير من القصص القصيرة جدا إلا انه لم يصدرها في كتاب.

عبدالواحد محسن:

في مجموعته القصصية «تقاسيم على مقام المخالف» الصادرة عام 1999م أدرج في قسمها الأخير اثنتي عشر قصة قصيرة جداً وبعناوين فرعية «قصص قصيرة جداً»..

عادل كامل:

نشر العديد من القصص القصيرة جداً ولكنه لم يجمعها في كتاب.

عبدالستار البيضاني:

نشر بعض القصص القصيرة جداً ولكن لم يجمعها في كتاب.

وهناك في المشهد قصاصون آخرون منهم، سعد هادي، سمير إسماعيل، كمال لطيف سالم، أدهام محمد حنش، عباس خلف علي، أحمد محمد إسماعيل، محسن ناصر الكناني، شوقي كريم حسن، ميسلون هادي.... إلخ.

******

جيل الثمانينيات

مهد الستينون والسبعينون الطريق نحو الجيل الثمانيني ليسلكه بيسر وبلا عناء، بعد أن رسخ الجيلان السابقان المصطلح بكل أبعاده، وخرجوا من الميدان متوجين بالنصر على كل الآراء الشمعية التي حاولت تمهير هذا الفن وطمس معالمه، وأشرقت الشمس على جهد الجيلين المضني لتنبثق القصة القصيرة جدا من شرنقتها مخلوقاً متكاملاً، ينظر إلى خيوط وبقايا اليرقة بعين الامتنان، ولتنطلق نحو سماوات الإبداع، ليتلقفها الجيل الثمانيني وينهل من عطائها الثر المتجدد فتآصر الثمانينيون وواصلوا الدرب سوية مع الستينيين والسبعينيين وبرزت أسماء حفرت لها أماكن في مسلة الإبداع منها:

صلاح زنكنه:

أصدر مجموعتين قصصيتين وجلّ قصصهما قصيرة جداً ولكنه لم يثبت ذلك في أغلفتيهما، والمجموعتان هما:

- كائنات صغيرة / إصدار عام 1994م.
- صوب سماء الأحلام / إصدار عام 2000م.

جمال نوري:

أصدر مجموعته القصصية (ظلال نائية) عام 1994م وكان الجزء الثاني منها مخصصاً للقصة القصيرة جداً وبعنوان صريح «قصص قصيرة جداً». ثم أصدر عام 2002م مجموعته القصصية «أفق آخر» بالمصطلح الواضح.

فيصل عبدالوهاب:

أصدر مجموعته القصصية «دفء» عام 1999م، ورغم أنه لم يجّنسها كقصص قصيرة جدا إلاّ أنها كانت في معظمها كذلك.

تحسين كرمياني:

أصدر مجموعته القصصية الموسومة «بينما نحن... بينما هم» عن دار تموز بدمشق عام 2011م وبالرغم على حيازتها العديد الوافر من القصص القصيرة جداً، إلاّ أنه وسمها بقصص قصيرة.

إبراهيم سبتي:

أصدر مجموعته القصصية «الحياة بعد الحرب» عام 2007م مثبتًا المصطلح الواضح على هامة غلافها. وعام 2012م أصدر مجموعته القصصية «بائع الضحك» وثبت على غلافها المصطلح الصريح.

عبدالله طاهر البرزنجي:

أصدر مجموعته القصصية الموسومة «الولي» وبالمصطلح الصريح على غلافها.

زيد الشهيد:

أصدر في القصة القصيرة جدا المجموعات التالية واضعاً المصطلح على أغلفتها:

- حكايات عن الغرف المعلقة - إصدار عام 2003م.
- نساء تراب - إصدار دار عام 2009م.

حسن الخياط:

أصدر مجموعته القصصية «مطر ونجوم بعيدة» عام 2012م ولكنه عنونها تحت مصطلح قصص قصيرة واحتوت على العديد من القصص القصيرة جداً.

جليل البصري:

حين أصدر مجموعته القصصية «لحظات عري» عام 2010م لم يجنّسها قصصاً قصار جداً رغم احتوائها على العديد منها.

وهناك في المشهد الثمانيني قصاصون آخرون نذكر منهم: فيصل إبراهيم كاظم، حامد الزبيدي، صباح محسن جاسم، علي السباعي، هدية حسين، محمد رشيد، جابر محمد جابر، معد فياض، عبدالكريم

حميدي، إسماعيل عيسى، عمار أحمد، ماجد كاظم علي، لؤي حمزة عباس، رحاب حسين الصائغ.... وغيرهم.

*****

جيل التسعينيات

عندما أينع الجيل التسعيني وجد أمامه دربين يفضيان إلى عين الهدف:

الأول: نضوج الكتابات الستينية والسبعينية، وتشكل ثمار الكتابات الثمانينية، مما مهد الطريق نحو اجتراح الكتابة وفق رؤية شبه مكتملة لهذا الجنس الأدبي الجديد.

الثاني: توفر مساحة واسعة للنشر عبر الكم الكبير من الصحف والدوريات والمجلات المتخصصة وشبه المتخصصة، وتخصيص مساحة كبيرة لنشر القصة القصيرة جداً، فتدفقت تأسيساً على هذا المئات من النصوص لكتاب من الأجيال السابقة إضافة للجيل الطالع للتو، بعض هذه النصوص وهي قليلة قياساً لمن أساء إلى هذا الفن، كانت بحق قناديل تنير الدرب للسالك طريقه نحوها، فوصل من كان متسلحاً بالموهبة والمعرفة والصبر والإصرار إلى فضاءاتها.

وبرزت في هذه الفترة جماعة من الشباب أطلقت على نفسها (جماعة البصرة أواخر القرن العشرين) وهم: قصي الخفاجي، كاظم الحلاق، محمد عبد محسن، كريم عباس زامل، نجاح الجبيلي... الذين أصدروا بياناً تحت عنوان (مختبر جماعة البصرة أواخر القرن العشرين. أنساق القصة القصيرة جداً - إضاءة الرحلة. هواجس التجربة) أكدوا فيه أن: «القصة القصيرة جداً بالذات نكتبها بنار الجسد، فهي حقيقة حسية مثلها مثل أي حمامة تنزع ريشها وتصطلي بنار الحقيقة، وعادة يمثل لدينا النجاح الفردي خيبة وكارثة إزاء البؤر المشعة للجماعات الحضارية التي تحمل مصابيح الرؤيا الخالدة لحضارات الشعوب».

ونستطيع أن نقول: إنَّ حقبة التسعينيات كانت فترة ازدهار القصة القصيرة جداً عبر النصوص الناضجة للأجيال السابقة مع توضح ملامح لأسماء جديدة واعدة تعد بالكثير.

وأومضت من هذا أسماء سجلت لنفسها شرف الحضور أبرزها:

علي السوداني:

الذي أصدر مجموعته القصصية «المدفن المائي» عام 1993م. ولكنه لم يجنسها كقصص قصيرة جدا رغم أنها كانت كلها تقريبا تنتمي إلى هذا الجنس.

عبدالكريم السامر:

الذي أصدر مجموعته القصصية «ثلاثية الشجر» عام 1996م.

صباح كريم الكاتب:

أصدر مجموعته القصصية «فضاءات الصمت» عام 1996م. ولكنه لم يجنسها كقصص قصيرة جدا رغم أنها كانت كلها تقريبا تنتمي إلى هذا الجنس.

سعدون جبار البيضاني:

الذي أصدر ثلاث مجموعات قصصية:

- جنون من طراز رفيع عام 1999م.
- مخلوقات ومدن عام 2001م.
- أسفل الحرب... أسفل الحياة عام 2012م.

ولكنه لم يجنسها كقصص قصيرة جدا رغم أنها كانت كلها تقريبا تنتمي إلى هذا الجنس.

عبدالأمير المجر:

الذي أصدر ثلاث مجموعات قصصية دون أن يثبت المصطلح الصريح وهي:

- تهجدات الصحارى.. صرخة الوحيد عام 1999م.
- ليلة العصفور الأخير عام 2001م.
- غيلان.. نشيد المشاحيف عام 2009م.

أسماء محمد مصطفى:

التي أصدرت مجموعتها القصصية «نحو الحلم» عام 1999م. ولكنها لم تجّنسها رغم احتوائها على الكثير من القصص القصيرة جداً.

عائشة عطية النعيمي:

التي أصدرت مجموعتها القصصية «صورة ليمامة المحاق» عام 2000م ولكنها لم تجّنسها رغم احتوائها على الكثير من القصص القصيرة جداً.

محمد الأحمد:

الذي ضمّن مجموعته القصصية «بعد الجمر قبل الرماد» الصادرة عام 2000م، بعضاً من القصص القصيرة جداً.

حميد عمران الشريفي:

أصدر عام 2003م مجموعته القصصية وبالمصطلح الصريح أسماها (فيلموغرافيا).

منتصر العضنفري:

الذي أصدر مجموعتين هما:

- نفثات عام 2001م، ولم يجنسها كقصص قصيرة جدا رغم أن كلها كانت قصصاً قصيرة جداً.
- همهمات محاصرة عام 2006م مع تثبيت المصطلح.

جلال نعيم:

أصدر مجموعة قصصية أسماها «اليوم الأخير للمطر» عام 1998م وضمنّها بعض القصص القصيرة جداً.

ذاكرة المقهى:

مجموعة قصصية مشتركة لمجموعة من قصاصي البصرة من بينهم «قصي الخفاجي، نجاح الجبيلي، علي عباس خفيف، مصطفى حميد جاسم، عبدالحليم مهودر، باسم الشريف، رمزي حسن» وثبتوا على متنها المصطلح الصريح، صدرت عام 2000م.

وثمة قصاصون آخرون تركوا بصماتهم في كتابة هذا الجنس الأدبي نذكر منهم: نزار عبدالستار، علوان السلمان، عمار أحمد، محمد علوان جبر، فارس الغلب، محمد رشيد، ضمد كاظم وسمي، وجدان عبدالعزيز، علي عبدالرحمن الحديثي، ماجدة غضبان.... إلخ.

******

الألفية الثالثة

مع إطلالة القرن الجديد ظهر جيل جديد نهل من عطاء الأجيال الفائتة وحاول أن يحفر نيسمه الخاص وظهرت أسماء جديدة اجتهدت أن تكتب، بل أن تتخذ من هذا الجنس الأدبي منهجاً وهويةً وانتماءً فأفلحت بعض الأسماء بفضل تواصلها وهضمها تقانات وأصول كتابة هذا الجنس ومن هذه الأسماء:

أحمد جارالله:

أصدر مجموعته القصصية الموسومة «ح R ب» وبالمصطلح الصريح عام 2004م.

جوزيف حنا يشوع:

أصدر مجموعته القصصية الموسومة «صاحب الأسمال» عام 2012م وضمّنها الكم الوافر من القصص إلاّ انه لم يدرجها تحت يافطة المصطلح.

رسمي رحومي الهيتي:

أصدر مجموعته القصصية (باب السنجة) عام 2009م وضمنها العديد من القصص القصيرة جداً، بيد أنه لم يجنّسها كقصص قصيرة جداً.

فرات صالح:

أصدر مجموعة قصصية عنونها بـ«عربة تحرسها الأجنحة» دون أن يثبت المصطلح رغم أن معظمها قصص قصيرة جداً.

أنمار رحمة الله:

أصدر مجموعته القصصية التي أطلق عليها عنوان «عودة اللوميناداتور» لم يجنّسها كقصص قصيرة جداً رغم وفرتها.

نهار حسب الله:

أطلق المصطلح الصريح على مجموعته القصصية «ثورة عقارب الساعة» التي أصدرها عام 2011م.

أسامة محمد صادق:

أصدر مجموعتين قصصيتين هما:

- لا شيء كالشمس عام 2010م.
- غصن الياسمين عام 2011م.

ورغم احتوائهما على العديد من القصص القصيرة جداً ولكنه لم يجنسهما كمصطلح.

علاء مشذوب عبود:

أصدر مجموعته القصصية «زقاق الأرامل وقصص أخرى» عام 2011م كقصص قصيرة واحتوت على العديد من القصص القصيرة جداً.

في يقظة حلم:

مجموعة قصصية مشتركة لكل من: «علوان السلمان، سلمان فرحان العبد، حميد عمران الشويلي، كريم حسن مراد، كاظم جبر الميزري، جبار سهم السوداني... وغيرهم».

وهناك في المشهد القصصي قصاصون آخرون منهم: عبدالكريم حسن مراد، نواف خلف السنجاري، نوزت شمدين، عمر حماد هلال، عامر رمزي، ماجد الحيدر، أمير بولص، ميثم السلمان، حسن عبدالرزاق، إيمان أكرم البياتي، حسين الهاشمي.... وغيرهم.

****

هيثم بهنام بردي:

ولد في العراق/ عام 1953م. عضو اتحاد الأدباء العراقيين. عضو اتحاد الكتاب العرب. عضو نقابة الفنانين العراقيين. رئيس تحرير مجلة (إنانا) التي تعنى بشأن المرأة.

أصدر:

- **في الرواية:**

الغرفة 213، عام 1987م/ مار بهنام وأخته سارة، عام 2007م / قديسو حدياب، عام 2008م.

- **في القصة القصيرة:**

الوصية، عام 2002م/ تليباثي، عام 2008م – طبعة ثانية عام 2010م/ نهر ذو لحية بيضاء، عام 2011م/ أرض من عسل، عام 2011م.

- **في القصة القصيرة جداً:**

حب مع وقف التنفيذ، عام 1989م، الليلة الثانية بعد الألف، عام 1996م/

عزلة أنكيدو، عام 2000م/ التماهي، عام 2008م/ المجموعات القصصية - «1989 2008م»، عام 2011م.

- **في أدب الطفل:**

الحكيمة والصياد «مسرحية للفتيان»، عام 2007م/ مع الجاحظ على بساط الريح «سيرة قصصية للفتيان»، عام 2010م/ العشبة «مسرحية للفتيان»، عام 2013م.

- **في الإعداد والتقديم:**

القصة القصيرة جداً في العراق، عام 2010م - طبعة ثانية عام 2015م/ سركون بولص عنقاء الشعر العراقي الحديث، عام 2011م.

إيحاءات زامر الحي

قراءة في مجموعة أحمد زين القصصية

أحمد إبراهيم يوسف
(السعودية)

(زامرُ الحيّ لا يطرب) مثل تجدر في الذاكرة، وتحقق بصور كثيرة في حياتنا العربية الماضية والحاضرة.

وإذا تأملنا بعُمق في كلمة (زامر) أو (زمّار)؟ لوجدنا (الأداء الموسيقي) بما فيه من إيقاعات مختلفة: (حزينة) أو (راقصة)، (بطيئة) أو (سريعة)، من الآلة المصدرة للصوت: (النايّ) أو (المزمار). ومن الفنان المولّد لتلك الجُمل الموسيقية (المبدع) في أدائه الذي لا يعجب أو لا يطرب.

ليس هذا هو الشيء الوحيد الذي يلفت انتباهنا، أو نفهمه من المثل العربي – زامرُ الحيّ لا يطرب – ؟ فهناك استنتاجات أُخرى يوصلنا إليها تأملنا في هذا المثل! فالزامر/ الفاعل، أو الزّمار/ الفعل الجمعي، المبدع نموذج لكل إنسان مبدع، والحيّ نموذج لكل مجتمع معايش لهذا الإنسان الخلّاق الذي تفرد بين أفراد مجتمعه بمهارة لا يجيدها إلاّ القلة ، ولا يتفاعل معها إلاّ مجموعة محدودة العدد.

ونظل لنطرح الأسئلة / النصال: لماذا لايعترف أهل الحيّ بما يبدعه أحد أبنائهم ؟ ولماذا لا ينال حقه من الإعجاب، والتصفيق والتكريم ؟ مثل الذي يناله الغريب بسرعة، وعن طيب خاطر؟!

هل الألفة والاعتياد على الشخص/ المبدع، وفعله سبب من الأسباب؟ أم هي مهارة الغريب، وقدرته على ترويج اسمه وتسويق عمله، واستخلاص استحقاقاته المادية والمعنوية دون خجل؟ أم خوف أهل الحيّ/ المجتمع ، من الغريب، ومن تشهيره بهم إن هُم قصرّوا في أداء الواجب نحوه ؟!

هذه إيحاءات توالت حينما قرأت قصة: (زامرُ الحيّ)[1]، في مجموعة القاص / أحمد إسماعيل زين[2]، المسماة: (زامرُ الحيّ)[3]. إنها قصة قصيرة ضمن مجموعة قصصية مكوّنة من عشرين نصاً من القصص القصيرة، والقصيرة جداً (ق.ق.ج)، ونموذجاً هنا لما تحتويه بقية نصوص المجموعة .

في قصة: (زامرُ الحيّ)، مشاهد كثيرة، وكل مشهد له دلالاته. فمشهد الوالد وهو منفرد بنايه يغسل بألحانه هموم الحياة، وكدر العيش، مصافحة أولية لقارئ النص: «كان لأبي مزمار كلما أرق يلجأ إليه ليخرج ما يحتدم في نفسه... لينام»[4]، في هذا المشهد الأولي: أعطى القاص السبب والنتيجة. تنفيس أو ترويح أو علاج بالموسيقى، إذا اعتبرنا المزمار هنا هو: (النايّ) والآلة الموسيقية المعروفة.

أما إذا توسعنا في الرؤية ؟ فينصرف هذا إلى (اللسان)، أو (الحنجرة) بـ: (أعطيت مزماراً من مزامير داود)، أو إلى (القلم) لينصرف إلى الفعل: (الكلام)، (الحوار)، (الكتابة)، وحتى (الغناء . لأن المشهد لا يذكر فعل العزف، أو الألحان في السطرين السابقين من النص.

ونجد جملة: (يلجأ إليه ليخرج مايحتدم في نفسه)، وما يحتدم في نفسه قد يكون ألحاناً يبدعها، وقد يكون كلاماً (بوحاً) يكتبه (شعراً ونثراً)، وقد يكون غناءً يخفف به عن نفسه المشاعر المحتدمة في داخله والضغوط النفسية ليشعر بالارتياح، وتهدأ نفسه المتأزمة... فينام.

لتتوالى المشاهد تباعاً في النص بمشهد الوالد عندما يستقبل في مجلسه بعض الأقارب، والكثير من الجيران والأصدقاء، وأحياناً الضيوف من خارج الحدود: «وله مجلس يومي خاص يعقده بعد صلاة العصر يأويّ إليه بعض الأقارب، وكثير من الجيران، وأحياناً ضيوف من خارج الحدود»[5].

السطور السابقة من النص - زامرُ الحيّ - معبّرة عن الإنسان المرتبط بربه،

الحريص على فروضه، وعن الالتزام الروحي، والتفريق بين حق الله من العبادات وغيرها، وبين حق النفس والناس من ترويح وتواصل اجتماعي.

«فيتحول المجلس دون ترتيب مسبق إلى صالون يشع فكراً: بتناول قضايا متنوعة تطرح فيه دون تكلف»(6)، مشهد المجلس (العصري: الذي يقام بعد صلاة العصر)، صورة من صور التواصل الاجتماعي، وحرية الرأيّ، وهذا السلوك الإنساني المتعدد في الشخصية الرئيسة (الوالد) يبين تعدد حالات الإنسان النفسية والسلوكية خلال ساعات يومه، وأشكال التنفيس أو الترويح يدل على مساحة الحركة عند الناس، وسهولة التعاطي الفكري والحوار وتعدد أشكال التعبير عن النفس وعمّا يختلج داخل الصدور.

المشهد تصوير لتلك المجالس (الجازانية) المعتادة الخاصة (الخضراء) لا تجمع بعض أهل الحيّ! بل تستضيف أحياناً بكل الترحاب والتقدير وجوهاً من خارج الحيّ، من الأحياء الأخرى، أو من البلدان المجاورة. وكأنه مشهد تأكيدي للمثل العربي القائل: (زامرُ الحيّ لا يطرب) المتجذر في الذاكرة، والمتحقق بصور كثيرة في حياتنا العربية الماضية والحاضرة.

ومن خلال قراءتنا للسطور السابقة بالنص - زامرُ الحيّ - نستشف المكان والزمان، فمكان القصة مجلس خاص في أحياء (مدينة جازان)، تلك المجالس (الصالونات الأدبية) المعتادة التي تعقد بعد العصر، والزمان: في مرحلة زمنية لم يكن فيها تأشيرات دخول وخروج، أو قوانين صارمة تقيّد التواصل بين الشعوب العربية المتجاورة، وتحد من حُرية الإقامة أو السفر والتنقل بين البلدان العربية: «ربطني بمجلس أبي ضيفٌ يحل عليه في أوقات غير منتظمة. ضيفٌ عرفتُ من كلامه وهندامه أنه يقدم من بلد مجاور، فيعد له أبي متكأ في صدر المجلس ملاصقاً له فيه»(7).

الراويّ - القاص - ينقل لنا مشاهداته وقراءاته لجلساء والده: «يأويّ إليه بعض الأقارب وكثير من الجيران والأصدقاء، وأحياناً ضيوف من خارج الحدود»(8)، لكنه يعطي جُل اهتمامه، ويركز عينه (الرائية)، وسمعه (المرهف) على ما يتصل بالضيف القادم للمجلس من خارج الحدود، ويظهر ذلك في نقل صور (كلامه)، (هندامه) الدالين على هويته وموطنه، وملاحظة (حركاته) و(سكناته)، وتعامل والده معه - مع الضيف - وما يجده من اهتمام واحترام وتقدير واحتفاء دلالة على مكانته الاجتماعية والفكرية وقربه إلى نفس والده

يؤكدها بهذا المشهد: «فيعد له أبي متكأ في صدر المجلس ملاصقاً له فيه»[9]، وفي هذه اللقطة إيحاءات كثيرة منها: مدى الاهتمام بإكرام الضيف، عمق الصداقة والتقارب الفكري والوجداني بين الأب والضيف، وتأكيداً للمثل: (زامرُ الحيّ لا يطرب).

شخصية الضيف فيها انعزال عن جدل رواد المجلس واندلاقات أفواههم المنتفخة بالكلمات: «يبقى الضيف ساكناً في مكانه، منشغلاً مع نفسه بقراءة كتاب، أو كتابة شيء يصرفه عن متابعة الملل الذي يصدر من محاولات بعض الحاضرين للظهور»[10]، ولكننا نكتشف من هذا المشهد في شخصية الضيف صفات العالم الذي لا يلتفت إلى الأحاديث العادية وثرثرات المجالس، فصمته ليس عجزاً، إنما هو تحفظ عن الولوج في الحوارات العقيمة والجدل البيزنطي لإثبات النفس!. صمته لغة ناطقة تقول لمحاولي الظهور: (العربة الفارغة أكثر ضجيجاً)، ولا يشارك إلاَّ إذا طلب منه المشاركة: «لكن إذا وجه إليه أحدهم سؤالاً أو مسألةَ في الفقه واللغة والأدب، يعرف الحضور مدى اهتمامه بالرد عليها من نزع نظارته القديمة، وتخليل أصابعه بين شعرات رأسه المائلة أكثر للبياض، وهو مغمض العينين، ومن النظرة المباشرة للسائل أثناء طرحه للسؤال ومع بداية إعطائه للإجابة. فيصمت الجميع ويرضى السائل مقتنعا»[11]، لقطة مقربة على الشخصية الضيف من (الراويّ) - القاص - (الابن) تسجل بسينمائية تفاصيل صغيرة عن الشخصية - الضيف - من خلال: (نزع نظارته) والنظارة (قديمة)، تخليل أصابعه بين شعيرات رأسه شعيرات (مائلة للبياض)، لحظات للتفكير وإغماض العينين (للتفكير)، النظرة المباشرة نحو السائل. وما يؤكد احترام الجميع للضيف صمتهم عندما يتحدث، وقناعة السائل بما يطرحه له من معلومات، والرضاء بالجواب الصادر عنه.

شخصية الضيف شخصية مهمة بالقصة لصفات تمتلكها كالعلم - الوجاهة الاجتماعية - والمكانة العلمية. والمفارقة إن هذا الضيف الصامت المنعزل بكتاب يقرؤه، أو كتابة يسطرها، جعل (الراويّ) - القاص - (الابن) يكتشف مواهب أبيه بطريقة مُتخيّلة، وغير مباشرة في سرده!. بحيث يتخيل القارئ من خلال السياق السردي للأحداث، ومن خلال الزيارات غير المنتظمة من الضيف (العالم الوجيه صاحب المكانة) لمجلس الأب، والجلوس بجواره في صدر المجلس، وما كان يسمعه من حوارات متبادلة بينهما دلالة واضحة بأن المضيف بمكانة علمية واجتماعية ومكانية

مكافأة للضيف، ولكن أهل الحيّ/ المجتمع، والجلساء والأصدقاء وحتى الأقارب يهمشونه بجعله (زامرُ حيّ) لا يطرب. لنجد أنفسنا في المحصلة النهائية من القصة القصيرة، والمجموعة القصصية المسماة: (زامرُ الحيّ)، أمام زامرُ حيّ حقيقي لا يطرب، وأن المتهم البطل في (محضر تحقيق)، وفي (حيرة)، و(الموقوف)، و(الغريبان)، و(المستجير)[12]، وجميع شخصيات قصص المجموعة هُم زُمّار حيّ!.

ونجد أنفسنا مدفوعين لطرح السؤال الأزلي بـ: لماذا يجد الغريب الاحتفاء والإنصات والاهتمام الزائد من الجميع؟ ولا يجد ذلك ابن الحيّ القريب والملتصق وجدانياً بهم ؟! وما سبب جعله ينطبق عليه المثل (زامرُ الحيّ لا يطرب)؟!

هوامش

1 - قصة قصيرة من المجموعة القصصية (زامرُ الحيّ).
2 - قاص سعودي.
3 - المجموعة القصصية (زامرُ الحيّ).
4 و5، 6، 7، 8، 9، 10، -11 القصة القصيرة (زامرُ الحيّ).
12 - قصص قصيرة من المجموعة القصصية.

قراءة في رواية «غميس الجوع»(*) للروائي عبدالحفيظ الشمري

أحمد طاهر العليو

(السعودية)

الصحراء رمز النقاء والطهر. الصحراء بمساحتها الشاسعة وفضائها الرحيب ترمز إلى الحرية والتأمل رغم قسوة حياتها وشظف معيشتها إلا أنك حين تجلس على كثبانها وتتأمل طبيعتها تمتلئ روحك بالنقاء والسكينة والهدوء. والروائي عبدالحفيظ الشمري في روايته «غميس الجوع» الصادرة من دار كنوز الأدبية عام 2008م ببيروت وبعد روايتيه «فيضة الرعد»، و«جرف الخفايا» اللتين رصدتا تحولات القرية والمدينة.

يسلط مجهر سرده على تحولات الصحراء بلغة ترثي الصحراء ويتوغل في مسروده في تغيرات المكان الصحراوي وتحولاته في تدنيس هذا المكان الذي يمثل الطهر والنقاء والبراءة.

«غميس الجوع» تصور مدى تأثير النفط واكتشافه في شبه الجزيرة العربية، وهو لا يذكر ذلك مباشرة أو يشير إليه.. فالرواية ترفع أصابع الاتهام نحو المدينة التي انجرف أهل الصحراء خلف مغرياتها ولم يكتفوا بذلك بل جعلوا الحماد المكان الرمز للطهر والنقاء وجعلوه مكانًا مدمرًا مستباحًا.

(*) غميس الجوع (رواية)، عبدالحفيظ الشمري، مؤسسة الانتشار العربي - بيروت 2008م، تقع الرواية في 200 صفحة من القطع المتوسط.

الشخصية الرئيسة في الرواية وهي الراعي «عتيق معقول الدهيني»، الذي تدور حوله رحى الرواية؛ هذا الراعي الذي يقف في وجه المتغيرات يقف ندًا لكفيله «أبي علياء» والذي يعيش تحت سلطته الكثير من الرعاة الذين لا يفضلون العيش والحياة مغايرًا موقفهم الموقف الدهيني الذي يمتد من سلالة استعبدها «أبو علياء» لكن الدهيني الذي يصرعه الجني «سراح» بين فترة وأخرى له حياته الخاصة، وله أفكاره التي يحتار فيها منْ حوله يدمى قلبه من أجل الصحراء والتحول الذي أصابها: «منذ أن سحلنا الصحراء بأقدامنا العارية والمنتعلة، ومنذ أن ابتعنا براءتها بقليل من رتوش الحياة وموبقاتها، وعرضناها بضاعة مباعة لم تقبض أثمانها.. حتى إن من بيننا من قايض عنفوانها وسحرها الغامض العنيد بعلب الكولا الباردة ولفائف الوجبات المصنعة منذ أعوام، وأمواس الحلاقة والسجائر وكريمات القبح»(1).

«غميس الجوع» رواية تتكون من تسعة أجزاء، بعناوين تشير إلى التلاشي والنبوءة المستقبلية، فالتلاشي مفردة تكررت ثلاث مرات، تدعمها تلك العناوين ذات الإيحاء المعاضد للتحول والغياب مثل: «الرمل ممسوس هالك»، و«حول الآبار المطمورة عطش يسوغ ذاته» و«كثبان الحماد المغدورة تنبئ أهلها بهلاك وشيك».

فهذه العناوين تحمل في طياتها البؤس والهلاك والتلاشي، إن استثنينا الجزء السادس «جحش رمل الحماد يهيم بغزالة المدن». الحماد رمز النقاء تتحول وتصبح وكرًا لقطاع الطرق والفقر المدقع والعطش، وحتى الحيوانات الضارية والسباع قُضي عليها بسبب أبناء الذوات.. وربما تشير الرواية إلى الصراع الخفي بين الصحراء والمدينة التي ابتلعت أهل الصحراء بوسائلها المغرية وسهولة عيشها بعكس الصحراء ذات الحياة القاسية والشاقة.. كل ذلك يراه الدهيني فيؤلم قلبه المحزون المتفتت حسرة على هذا المكان الذي غدت أرضه مهوى للتدريب العسكري لجهة معينة، وتحول هذا المكان الجميل والنقي والطاهر إلى موقع لبيع السلاح وتجارة المخدرات والحشيش: «لعنة مني عليهم.. هؤلاء الذين يستغلون الصحراء لأعمال مشبوهة، ومحطات مريبة، وأولئك الذين يؤذون الرمل ويلوثون بأحذيتهم أعماقه تمامًا...»(2). «جميعهم ملاعين وخبثاء.. سيعبثون بكل شيء في الفلاة، فلن تصحو الأرض وتعود إلى رشدها إلا بعد أن يقتلع هذا الرجس الذي يؤذي أهلها، فلعلهم يذهبون إلى أي مكان في الدنيا ويتركون

لنا ما بقي من معالم أرضنا.. آه ليتني أموت قبل أن تنهض هذه الفتن التي تطل برأسها علينا»[3]. فالصحراء أصبحت مستباحة للعهر والدنس، فلم تغدُ وجهًا بريئًا نقيًا؛ بل وجهًا عبث في ملامحه الزمن بوحوشه وقسوته.. حتى النقوش الأثرية انتهك حقها وجمالها وخطوطها التي ترتبط بماضي الحماد وثقافته، وهي التي استمرت دون المساس بها زمنا نالها ما نالته الحماد: «كيف يظن هؤلاء أننا سنعبد نقشًا ما، أو نسجد للوحة لا تربطنا بها إلا جماليات لغة وخطوط تعيد للإنسانية بعض توهجها فينا.. مصائبنا ستكون على أيدي هؤلاء..»[4].

تبدلت قيم الصحراء تبدلت قيم الإنسان فيها وصارت مغتصبة، فالإنسان لم تعد له قيمته فحينما يموت أحد أتباع رجال التاجر «المدوخ» يُدفن دون مراعاة للآداب الإسلامية والأعراف والتقاليد فيدفن كما تدفن الكلاب.. وهذا الدفن هو إهانة لتراب الصحراء التي ظلت لسنوات غارقة في القدم تمثل رمزًا للوفاء أصبحت لا يراعى للإنسان قيمة ولم يعد ترابها وفيًا كما كان، وغدت أرضًا لا تراعي القيم والعادات، حتى المطر أحد طقوس الصحراء الجميلة الذي كان محط ترقب وانتظار لم يستطع هذا المطر المتلازم لطقوس الفرح والخصب أن يغسل هذا التجهم والبؤس اللذين التصقا بالمكان والتصقا بوجوه ساكنيه. كما اختفى حب المطر من النفوس بسبب التحول ومجيء الشعير من بلدان أخرى عبر البواخر. الدهيني يمقت المدينة، ويحارب كفيله «أبا علياء» يقف في وجهه، لا يرضخ له كما يرضخ له بقية الرعاة، له أحلامه وأمانيه بالسيادة، يحاول الانتقام من كفيله فيرافقه «أبو علياء» ليعرضه على طبيب في مدينة الحمض بسبب صرعه لعل الطبيب يحجزه، ويخلص أبا علياء من فعل مقاوم لإرادته، لكن سراح الجني الذي يصرع الدهيني يهجره طالما هو موجود في المدينة، لتستمر المواجهة والمقاومة. يحاول الدهيني الانتقام من «أبي علياء» فيقوم بالانتقام بالفعل الرمز وهو اللقاء السري بـ «عذبة» الزوجة الثالثة لأبي علياء، وحينما نبحث في الرواية عن الشخصيات الأنثوية لانجد سوى عذبة التي يترك لها الراوي مساحة لتعبر عما يعتريها من ألم وقسوة المدينة حينما باعها أبوها لأبي علياء. هذه اللحظات الحميمية هي فعل يرمز إلى الانتقام من الكفيل من خلال اقتحام مخدع زوجته، وكأنما الدهيني لم يحقق نصرًا وانتقم من كفيله من خلال امتطاء سريره، بل هو أيضًا انتقام من المدينة التي تسببت في فعل التلاشي للصحراء.

وربما هذه الجزئية تشير إلى سطوة وجبروت المدينة على أهل الصحراء، فحتى الدهيني حينما بات في المدينة انساق خلف غريزته التي كبتت ولم تستطع محاولات أبي عبدالله فك طلاسمها، فقد ظل زمنًا بعيدًا عن عالم الأنثى. فهل أرادت الرواية من خلال هذه الجزئية إلى جموح المدينة وقدرتها على التغيير في معالم الصحراء؟ رواية «غميس الجوع» رواية ترثي الحماد/ الصحراء. تشير إلى أن المكان بطقوسه وعاداته وتقاليده وطرق معيشته وخيامه ستندثر.. وما موت الدهيني غيلة بهذه الحالة المفزعة بعد غضب الريح الغربي ورحيل الحكيم «أبو الحافية»، ورحيل حالم بن حكيم إلا رمزًا لتلاشي الصحراء وجمالها وطقوسها الأسطورية.

الهوامش

(1) غميس الجوع، ص 11.

(2) غميس الجوع، ص 61.

(3) الرؤية، ص 60-61.

(4) غميس الجوع، ص 74.

بـــــــراق

قصة قصيرة

عمر طاهر زيلع

(السـعودية)

كان يمشي مزهوا بمشيته الموقعة وباسمه الرنان: (براق)، أتذكره جيدا في كل رمضان.

من بداية الشهر الكريم طوال حياته التي امتدت نصف قرن تقريبا وهو ينام نهاراته وينشط في لياليه، يستيقظ قبل الإفطار بدقائق حين تكون والدته المسنة قد أحضرت طعاما زهيدا ومباركا، أحيانا يواصل نومه إلى العشاء، ولكنه والحق يقال كان بارا بأمه؛ ففي اي ساعة يفيق من سباته ليلا يقدم لها التحية نفسها frown رمز تعبيري صباح الخير!

صباحه يبدأ لحظة قيامه متثاقلا ومتثائبا من نومته الشبيهة بالموت!

كانت هي لاتعبأ بما يقول، تتمتم فقط بأمنيتها الأمومية الخالدة: (الله يصلحك) لم تكن تحياته الصباحية في الأماسي هي ميزته الوحيدة الأبدية.... بل كان مفعما بآمال كبيرة بأن يكون (طالب علم) بارزاً ومشارا إليه بالبنان؛ ولو من دون علم حقيقي، إنه في الأصل ليس لديه صورة واضحة للعلم. غايته الوحيدة أن يحظى بثقة الأغنياء في محيطه ليكون من العاملين على إيصال زكواتهم إلى محتاجيها في الرمضانات.

كـان في كل عـام يبـدأ بإطالـة لحيته من رجب ، ويعيدها إلى وضعها السابق في ذي القعدة بمهارة فائقة ولم يكن يحزن لإخفاقاته الدائمة، وللإنصاف فإنه لاييأس على الاطـلاق، وكـان يدعم طموحه في كل عام بارتياد الجوامع أوقات التراويح حيث يحتمل وجـود عـدد كبير من سـادات المال الذين يبحثون عن وكلاء لجلب الثواب لهم بالوكالة كما يقول بـراق نفسه لأمـه، التي تكتفي بالقول: «لهذا السبب يبقى الفقراء فقراء !».

مات براق قبل أن يتمتع بثمار طموحاته تاركا مسنة قانعة وخمسة قمصان بيضاء اجتهد أيـام محـاولاتـه البائسة أن تكون قصيرة جدا وناصعة.

كـان قد غلبه النـوم ليلا على خلاف العادة فوق سطح غرفتهم الوحيدة، حلم بأن ثريا يهتف به ليكون عاملا على توزيع زكـاتـه. كـان الـنـداء ملحا وعـجـلا. كـان كالحقيقة أو يشبهها، هب براق من نومته يلبي النداء الذي انتظره عقودا. تجاوزت قـدمـاه ذروة السطح الوطيئة فهوى على كومة صخور ورثها عن جده. رحمهما الله.

قصص قصيرة جداً

الخطّاب المزروعي
(سلطنة عمان)

«نبــاح»

في البداية لم يكن في الحي سوى كلبة واحدة نادراً ما يسمع نباحها، إلى أن رأت كلباً بالصدفة وأخذت تنبح وتهزّ ذيلها بشكل متواصل، أصبحا صديقين يشتركان في النباح. تجمعت كلاب كثيرة في الحي وشاركتهما في حفلاتهما الليلية المتواصلة. جاءت ليلة لم يسمع قاطنو الحي نباحاً، تيقنوا أن في الأمر سوءاً!.

«خــوف»

طوال سنيّ خدمته العسكرية الطويلة كان ضابطاً مرموقاً؛ زرع شجرة الخوف في جنوده وأصغر فرد في عائلته!. عندما شعر بالموت يقترب منه (بعد أن مضغه السرطان) أخذ يبكي كطفل.

«فَقْــدٌ»

قبيل المغرب أخذ العصفور يتنقل بين غصن الشجرة وعمود الكهرباء، كان يحمل حبة قمح

في منقاره. غاص بين وريقات الشجرة وأغصانها، أخذ يزقزق زقزقة تفطر القلب، بعد أن اكتشف سقوط عشه سقطت حبة القمح قبل أن تسقط دمعته.

قصص قصيرة جداً

فهد الخليوي
(السعودية)

حصان وفرس

ابتعدا قليلا عن المدينة، كانت تجلس بجواره وشعرها الفوضوي الخلاب بحريريته وعطره الفواح ينهمر على مقاعد السيارة. أثناء سيرهما توقفا قليلا عند إسطبل للخيول. كان الحصان يداعب فرسه بشهوانية مفرطة وكان في قمة صهيله. انحرفا عن الطريق العام نحو زاوية بعيدة. قال لها: - أنا الحصان! قالت:

- أنا فرسك!

صحراء

طوق خصره بحزام ذخيرته، وحمل بندقيته متجها نحو الصحراء. كانت أصداء الصحراء، تجسد وحدته وتشعره بتفرده كقناص ماهر، شاهد عن بعد غزالة شاردة، وصمم على اقتناصها بأسرع وقت ممكن، لكن ذئبا شرسا، لم يكن ضمن حساباته كان كامنا عند جبل قريب قلب موازين المعركة، قرر على الفور تصفيته. دارت معركة خاطفة بينه وبين

الذئب انتهت بمقتل خصمه بزخات من الرصاص أطلقها من فوهة بندقيته . بفعل دوي الرصاص ، هربت الغزالة مذعورة ولم يعد يرى لها أثرا.

لص

سأل السيد بعض أعوانه: هل أحصيتم ثروات الأرض؟ أجاب أحدهم: كل شيء أحصيناه وحفظناه في خزائنك ، لكن الجوع تفاقم في البلاد سيدي.

قال: – خذوا القليل من الفتات وأطعموا كلابي!

عذابات وحُمى فاترة

قصة قصيرة

زينب الخضيري
(السـعودية)

منذ سنة عرفت رجلا عجوزا كان يعيش عذابات المرض، يَخالُ أن نهايته على يد هذا المرض التعيس الذي قضى على نصف رئته اليسرى، والسعال المتواصل الذي يحرمه من لذة النوم ، وثقل في حركة جسده، وعندما يتحدث تحسبه يحتضر من صعوبة تنفسه، شعوره بالكآبة والمرض الذي جر كل أحزانه وخزّنها بجسده، جعله موقناً بأهمية الموت على أن يعيش عالة على أحد. أمنيته الوحيدة هي أن يستمع له الآخرون، وضعته أمام أبشع بؤس عرفه في حياته، فالشيخوخة التي يحس بها وتتضاعف آلامها نتيجة الإقصاء والانزواء والقرب من الموت ما هي إلا أحد المصائب التي حلت به بعد امتلاء جسده بأصناف العجز، يراقب شبابا يلعبون فلا يحق له اللعب معهم، وآخرون يضحكون ويتمازحون فلا يستطيع أن يشاركهم المرح. شيخ وحيد لا يميز إلا صوت صرير مزلاج غرفته، وصدى سعاله، وكرسيه الذي يكاد ينكسر من شدة ما يحركه. في سن السبعين تكتشف أنك لا تستطيع أن ترجع ولا تتقدم لتموت، لم تعد إنساناً كاملاً يسحقك هذا الشعور من الوريد للوريد،

إحساس لا تستطيع التعامل معه أو الخلاص منه، تتخيل نهايتك التي ربما تكون جليلة ودرامية مبكية، هل ستموت بهدوء سنبلة، أم مسحوق العاطفة بعد أن سحق الزمن جسدك؟ وحياتك السابقة تركض على جبينك، كان يهيئ نفسه طوال حياته لهذا العمر، أمّن نفسه ماديا، ولكنه لم يستطيع أن يحمي نفسه من وحش الوحدة، وعندما اكتشف خساراته المُرة حينما يكون أقصى أمنية هي الآخر الذي يهرب منك وينساك في بئر الحرمان، والاحتياج لوجود الآخر والأنس به هو محور تفكير هذا العجوز السبعيني، فرغبته بالجماعة فاقت رغبات الشباب. استقر على سريره وكأنه شجرة منتصب يابس صلب يفكر بالعمر الذي لايقهره إلا العمر نفسه، يا إلهي! يبدو أن الليل قد رحل، فهاهو نور الصباح اليوم يبدو أكثر فخامة من ذي قبل، ومع كل إشراقة شمس تتعامد روحي على منحنى الوحدة الصفراء كاللهب. بسمة الشمس الفاترة أراها جلية وبكل وضوح، تتجلى عظمة الله بمنحنا شيئا نحبه، ولكني لم أعد أحب أي شيء، وليس لي رغبة في الحياة، العزوف عن الحياة أشبه ما تكون بحفل جميل ولكنه صاخب جدا، تحاول أن تحمي أذنيك من أصوات كأنها اللهب تلسع مسامعك فتلجأ إلى مكان قصي في نهاية الممر لتجلس وحيدا وتتفرج على الحضور.

الساعات الحزينة التي قضيتها في شبابي لا تعدل ولا معشار هذا الكم الهائل من الحزن الذي أحس به الآن، قيل لي ذات مرة من أحد الاطباء المتمرسين في الطب وكأنه يملك مفاتيح الحياة والموت (إنك لن تعيش طويلاً) وإني لأذكر الطريقة التي قيلت لي فيها، ما أبشع البشر عندما يتخيلون أنهم بمعزل عما يحدث للآخرين الذين لا يشبهونهم!! في شبابي طاردني الخوف من الفشل، ولكني كنت رجلا جبارا لا يقهره شيء، قلبي كان أقسى من الحجر وكنت أسخر من كل من تغلف قلبه العاطفة، وأي رجل عطوف في نظري هو مشروع رجل فاشل، القسوة في قاموسي هي مترادفة القوة، والقوة هي عصاي التي أتكئ عليها وأهش بها غدر الأيام، لم أكن أتوقع أن تركض الأيام برشاقة الغزال وأكبر وأصبح بهذا الضعف القميء، شعور جارح جدا، الوهن بعد القوة، ولازلت كالصندوق المقفل لم أستطع أن أتحرر من نفسي وكبريائي الطاغي إلا أن الهرم كسر أسطورة الجبروت والقوة بداخلي ، والقسوة هي كالشوكة المغروسة داخل قلبي كلما تحركت انغرزت بقلبي أكثر فلا أستطيع انتزاعها ولا أتحمل تركها أعاقتني من رؤية الحياة التي يقولون عنها: إنها جميلة. وكلما كبرت الأيام كبرت مساحة القسوة داخل قلبي حتى تفحم قلبي لم يعد لي قلب

محب، الغريب أنني لا أرغب بالحب؟ عندما تقطب الحياة حاجبيها في وجهك اقرأ على نفسك السلام فقد اكتشفت متأخراً أن صراعاتي لم تكن مع القوة أو المال أو حتى البشر، بل كانت مع الحياة التي امتصت كل شيء بداخلي وهاهي تسحب مني عصب البقاء، هي كالغول الذي لا يشم إلا رائحة الضعف والبؤس والحزن، والخوف الذي هو أول سمة من سمات الضعف، ربما هي بداية للتعرف على نفسي، حاولت أن أقترب مني فانبعثت من روحي رائحة كرائحة بيت أغلق لمدة طويلة وفتحت أبوابه وقت المطر، إن للوحدة وجعها، ولكنه وجع يغطي كل شيء، لا أعلم لماذا لا يتجاوز إحساسي بالآخر درجة الوجود العادي ربما لأنني طوال عمري كنت مشغولا بنفسي وأنانيتي المفرطة هي التي أخذتني داخل نفسي وأوصدت علي الأبواب. أستغرب من قواعد الحياة ونظامها العجيب الذي لا يتعامل بالمنطق غالبا..! وهذا العالم المتسارع والمتراكض خلف نفسه بحركة بهلوانية وكأنها تخرج لسانها لنا بكل استهتار قائلة: ما أنتم فاعلون يا بشر؟ أين أجد اليقين بعد أن قضيت عمري أبحث عنه، وهل من العدالة أن أصاب بكل هذه الأمراض اللعينة...؟ لأول مرة أحاول استحضار وجه أبي المتسامح، على الرغم من أنه توفي منذ ثلاثين عاما بحادث سير إلا أنني لم أنسَ ملامحه المتآلفة مع نفسه ومع الحياة، كان رجلا وحيدا وكثير الضحك والكل يحبه، هناك فرق بين ملامحي المتجهمة العابسة دوما وملامحه مع أنه أبي، كنت أعتبر الجمود جدية ولكني عرفت أنني كنت أكبت ملامح الإنسان الفطري بداخلي، ولكني لازلت أمارس عادتي في رفض كل من يحاول استنطاق مشاعري من الداخل، ولازال رأسي المجبول على الصراعات العنيدة يحن للماضي غيرالسعيد، أوحشتني نار الليل العذبة، وجدران المنزل تحبسني من مشاركة الجمادات الغناء والاحتفال بزينة الأرض العروس، وضعت مساحة وفرصة لكل فكرة عابسة لتدمر أجمل ما لدي، لم أستمتع بحب الناس وضحكات الأطفال، ولم أحب زوجتي يوما، ماتت وأنا أكن لها كرها عظيما، لم أتوقع أن أكون بهذا السوء ولكن بعض الأشخاص يستخرجون أسوأ ما فيك. لم أكن كغيري ممن يبحثون عن الأمل الذي يأتي من شرفة الحياة، لست أدري هل هي أرواح ساحرة تدور حولي أم خيال سماوي تملّك فؤادي وعكس على كل ما حولي من الأشياء نضارة وحسناً وجمالا، ينبجس هنا ينبوع عذب بت مفتوناً به؟ لأول مرة أفتح عيني لتنال نصيبا من حلاوة وجمال الحياة، ولكن بعد ماذا؟ بعد أن زمتّ الحياة شفتيها لي، وأدارت ظهرها عني، وهاهي تستعد للرحيل.

قصص قصيرة جداً

محمد المزيني
(السعودية)

براءة

نزعت غلّي.. أطفأت كل الأكاذيب الفاقعة.. أغلقت نوافذ مدينتي.. علقت رجولتي خلف الباب (شاربي.. ذقني.. تجاعيد وجهي) بحثت عن بصيص طفولتي.. في دفاتري، في الصفحة السابعة أنشودتي.. غنيتها بصوت طفل.. (يا مطرة حطي.. حطي)..

استجاب الله.. هطل المطر.. لا بل نزف.. تشققت السماء فأغرقت المدينة.

لعنت الطفولة والبراءة معاً .

العجين

صعد سيد الغلال فوق المدخنة.. يراقب العجين.. تمدد، تمزق على قارعة الطريق، تقاسمته الأرصفة ، لا نار لا دخان كأنه شيء لم يكن.. اطمأن السيد وعاد إلى فراشه كي ينام.

غيمة

الليل أسود والسماء غائمة.. والأرض بلا عيون.. مشى يقرع حجارة الصمت.

سقطت في هوة حزنه.. أولها ردم مابقي له من آخره.. ركل الفراغ.. فارتجّت غيمة ، تهاوت من حوله.. ابتلعته.

مشهد

رأسي صغير.. والمشاهد مؤذية.. تفاصيل دقيقة كإبر لاسعة.. كتبتها.. مسحتها.. أعدتها.. مسحتها.. امتلأ رأسي بالثقوب، فتلاشى البياض.. تصيرت ذاكرتي لوحة معتمة مليئة بندوب غائرة.. كقوافل نمل مهاجرة... تضاءلت أصبحت نملة في قافية سواد.

الأســـــوار

فوزية الجارالله
(السعودية)

لم أكن سعيدة.. ليس اليوم فقط بل منذ أسبوعين.. أقل أو أكثر بيوم أو يومين لا أتذكر تحديداً.. لكنني أغرق في كم باهظ من المشاعر والأحاسيس الثقيلة المتناقضة، في حالة من الاكتئاب مذ وجدت نفسي بين هذه الأسوار العالية داخل هذا الضجيج الممزوج بالغبار.. مذ بدأت التردد يومياً ذهاباً وإياباً إلى هذه المدرسة الغريبة الكبيرة ذات الساحات المتربة والأسوار الملتفة الغامضة والمباني المترامية..

أشعر بضيق دائمٍ لأسباب كثيرة، تأخرت الكتب لم نستلمها إلا مؤخراً ولم أقتنِ حقيبة جديدة حتى الآن، أبي مشغول جداً وإخوتي كثيرون لا يستطيعون تلبية طلبات كل منا على حدة مابين الدفاتر والأقلام، ولذا رضيت بأن أُحَكِم كتبي بهذا الحزام العريض كالأولاد تماماً.. أشعر بالحرج الشديد أمام زميلاتي خاصة حين يحدث وتصطدم بي إحداهن وتسقط عباءتي المطوية بعناية فوق كتبي إضافة إلى أنها تجهدني كثيراً.. متى يا رب.. متى يحدث ويسعدني أبي بحقيبة جديدة ملونة حمراء أو زرقاء أو خضراء

مثل أولئك التلميذات ذوات المستوى الرفيع والجيوب المحشوة بالأوراق النقدية..؟!

فصلي مكتظ بالطالبات عددنا فوق الأربعين طالبة أشعر بالضياع طوال الوقت و(المريول) أيضاً مزعج لا يبدو مناسباً لقد جربت ارتداءه قبلاً ولكن لا فائدة، كنت ولازلت أعاني من ضيقه وضغطه لأنحاء جسدي.. ليس من السهل استبداله الآن لابد من احتمال الأمر حتى ييسر الله الأمر لترضى أمي وأبي بخياطة مريول آخر جديد.. أو ربما أن جسدي قد امتلأ قليلاً فقد قالت لي جارتنا بأنني أكبر شيئاً فشيئاً وتبدو تغييرات مستمرة على جسدي ربما، لكنني لا أعاني سمنة إنني أكبر وخاصة في منطقة الصدر التي تزعجني وأشعر بها مصدر إحراج مستمر.. لم أكن بحاجة إلى مزيد من الاكتئاب.. يا رب كن معي..

كنت أغرق في أفكاري حين دق الجرس بصوت عال مزمجراً إيذاناً ببدء (الفسحة).. حالما انقطع صوته فوجئت بصوت هامس.. يقول لي هل ترافقينني؟! نظرت إلى وجهها وعينيها الملونتين الواسعتين.. هززت رأسي بالموافقة ومضينا معاً.. هي أطول مني قليلاً، جسدها أكثر امتلاء لكننا في العمر ذاته.. شعرت بسعادة وهي تناديني لعلي أخرج بهذه الصداقة الجديدة من تلك الكآبة التي تنتابني طوال الوقت.. قلت لعلها تدعوني لمرافقتها للذهاب إلى المقصف لا أملك نقوداً كما هو الحال في معظم الأيام أو على الأصح جميع الأيام، ولكن لعلها تفعل فنشترك معاً بنقودها.. كانت صامتة هادئة جداً.. توجهنا إلى أحد المقاعد الحجرية تحت شجرة متوسطة ليست وارفة الظلال.. جلست بجانبها وأخذت أتأمل ما حولي.. ضجيج الطالبات وصرخاتهن والغبار الذي يملأ الفضاء جراء هذه الحركة المتواصلة.. حسناً يبدو أنه ليس ثمة مقصف ولا وجبة نسد بها جوع الصباح.. ربما لديها حديث خاص سوف تفضي به إلي.. التفت إليها في محاولة لاستدراجها للحديث رغم أني لست بأفضل منها فأنا أميل إلى الصمت كثيراً وسماع الآخرين.. التفت إليها.. فاجأتني دموعها التي كانت تسح على خديها شعرت بحزن وألم وإشفاق عليها..

- ماذا.. ما بك؟ هل تعانين ألماً ما، صداعاً أو...؟

هزت رأسها:

لا..!

أطرقت قليلاً ثم تمعنت مرة أخرى في وجهها..

لماذا البكاء؟!

أجابتني بمزيد من الدموع..

غرقت في صمت سحيق حارق وعدت أتأمل الطالبات محدثة نفسي بأنها ستتحدث حين تنتهي من نوبة البكاء.. ربما أنها مثلي، إخوتها كثيرون ولا تحصل على احتياجاتها إلا بشق الأنفس أو لعلها تشعر بالغربة مثلي تماماً بين هذه الأسوار العالية أو ربما هي حزينة لأنها هنا وفلسطين بلادها هناك.. (عرفت ذلك من إجابتها للمعلمة حين كانت تراجع أسماءنا واحدة، واحدة سألتها: فيما إذا كانت سورية، ربما لبياض بشرتها الواضح أجابت: لا، بل فلسطينية!)

استيقظت من صمتي السحيق وسط هذا الموج الصاخب من الأفكار على صوت الجرس يزمجر مرة أخرى إيذاناً بانتهاء الفسحة.. انتهت الاستراحة ولم نفعل شيئاً سوى الإحساس بمزيد من الألم.. هي تبكي وأنا أتأمل.. وقفت، وقفت معها احتراما للحظة حزنها وعدنا أدراجنا إلى مقاعدنا الخشبية الباهتة.. الباردة..

لم أكن سعيدة.. ليس اليوم فقط بل منذ أسبوعين.. أقل أو أكثر بيوم أو يومين، لا أتذكر تحديداً لكنني أغرق في كم باهظ من الأحاسيس الثقيلة المتناقضة مذ وجدت نفسي داخل هذه الأسوار العالية.. داخل هذا الضجيج الممزوج بالغبار.

قصص قصيرة جداً

منيرة الأزيمـع
(السـعودية)

ما ينقصك

دائماً سيكون هناك، امرأة أقل مني، بكل شيء، وتحصل على كل شيء.

أعتقد أنـه، كلما اقتربت من الكمال، كلما احتجت، إلى ما ينقصك.

حرية

هل رأيت العصفور كيف ينتقل من غصن إلى آخر؟ أو من سلك الكهرباء إلى أحد النوافذ؟ إنه يعرف أكثر مما نعرف عن الحرية.

نـدم

في مطعم إيطالي جلست مع عائلتي نتناول طعام الغداء في القسم المفتوح الذي يطل على البحر وحديقة الكورنيش، وكانت بعض الأسر التي جاءت لتنعم بجمال هذا اليوم تفترش الأرض والمساحات الخضراء، وفي ممر المشاة مرت عائلة بجانبنا، الأب يمشي بالمقدمة وخلفه زوجته وبعض أطفاله يحملون

أمتعة الرحلة، تعلّق طفله بذراعه وأشار ناحية المطعم وهويصيح بإلحاح: نريده، نريده، يا أبتاه! وبتلك اللحظة رفع الأب نظرته شزراً ناحية المطعم وفمه يتحرك بعجرفة، لا أدري لماذا بتلك اللحظة وقعت عيناه عليّ، كانت نظرته لا تختلف عن نظراته التي مسح بها جادة المطعم... ورغم الغصة التي شعرت بها وأنا أتناول طعامي إلا أنني أعرف أن لديهم في كيس البطاطا المقرمش سعادات لم تمر بي أبداً والَذّ كثيراً من طبق الفوتشيني.

عندما أبكي

أحـزن كثيراً عندما تضيع قصصي لعطب بجهاز الكمبيوتر أو في كراسة أحملها.. أضعتها في صالة مطار؟

لا أبكي كثيراً ولكني حين أبكي ينتفخ أنفي، ويصبح أحمرَ، ويعرف كل من بالمنزل أنني كنت أبكي.. وقد أمضي عدة أيام في غرفتي لا أخرج منها ، ثم يأتيني صوت ما لاأدري من أين ربما من الكتب المكدسة على الأرفف.. أو من خلف باب غرفتي المغلق.

:- لا بأس، الأمر لا يستحق كل هذا الحزن.. فالرواة أيضاً يموتون في النهاية.

تتجمد الدموع بعيني وأنا أجيبه

:- أعرف هذا.. لكن القاريء لا يموت.

مجتمع

يهتمون لكل شيء حولها، ويستثير فضولهم فتسألها إحداهن:

من أين فستانك؟

قصة شعرك جميلة.. عند أي صالون؟

حذاوك، يعجبني! من أين؟

وقد تتمادى إحداهن بسؤالها:

- ألا تفكرين بالزواج؟!

لكن لا أحد يفكر بسؤالها، عن كتابها القادم أو حتى السابق، أين يجدونه أو يناقشها أحد بفكرة ما حوله.

كحة

أسمع صوت طبطبة الكرة في الصالة العلوية، وأسمع صوته يكح، تزداد حشرجة صدره وكحته مع شدة ضربات الكرة، أنتظر شيئاً يقع وينكسر لكي يكون سبباً كافياً، لمنعه من اللعب

أحاول أن أكتب، أن أقرأ، لكنني أسمع صوته يكح.

كيف تسعد عصفوراً

أحبه، عاش معي 5 سنوات، أفكر أحياناً بأن أطلقه، أفتح النافذة وأطلقه، أعرف أنه لن يعيش طويلاً، فدرجة الحرارة بالخارج لا تناسبه، لكنه ربما يعيش عدة أشهر من أسعد أيام حياته كعصفور، لقد أسعدني،

غنّى لي ورقص كثيراً وهو في سجنه طوال هذه المدة، لكنه سيكون وحيداً إذا أطلقته. آه، عليّ أن آخذ وقتي بالتفكير!.

لوحــة

أحاول أن أتعلّم الرسم.. لأرسم صورة مزقت لطفلة تبدو لو نزعنا عنها ملابسها ملكٌ صغير سقط من الجنة وفقد أحد جناحيه

لو حدقت بنظرة عينها الطفولية لربما تستطيع أن تقلّب صفحات القَدَر، كان يجب عندما التقطت لها تلك الصورة أن تبدأ نبوءتها أو تموت

لكنها عاشت.. عاشت كثيراً أكثر مما يجب لملاك في وسط الجحيم.

قهوة الصباح

في كل صباح أصرخ بغضب بالخادمة: لا تضعي سكَّرًا أبدًا في قهوتي، وإنْ كُنتِ مصرّة على السكر ضعيه جانباً.

تهز الخادمة رأسها بهدوء موافقة، وتنصرّف. في كل يوم يحدث هذا منذ تعودت تناول قهوة الصباح في فراشي، لاأدري من أين جاءتني هذه العادة، فأنا أحب صنع أشيائي بنفسي، أحاول أن أعرف من أين لي هذه العادة الغريبة التي تلبستني فجأة، فأنا لم أتأثر بأي شخصية، قرأت أنها تحب تناول قهوتها في الفراش، ولا أذكر سوى حديث خادمتي الغريب، عن سيّدتها السابقة، والتي تشرب قهوتها بلا سكر.

كابـــوس

قصة قصيرة

حسن حجاب الحازمي
(السعودية)

دفعه العسكري بكعب البندقية بين كتفيه بقوة متناهية فَخَرَّ على ركبتيه «اركع يا كلب» ركع أصلاً قبل أن يأمره، كانت الضربة أقوى من أن يقاومها، ركله عسكري آخر في وجهه ، فانفجر الدم من أنفه على قميصه الأزرق السماوي الأنيق «شو بدك بالمظاهرات يا كلب» صعقته ضربة أخرى بكعب البندقية على رأسه فاصطدم بالبلاط، وبجزمة العسكري المدببة، تذكر أمه، وتمنى لو أنها قريبة الآن ليدفن رأسه الملتهب في صدرها، «ضمته إليها قبل أن يغادر ، قالت له: شو بدك بسوريا خليك هون بالسعودية أكرملك» قال لها «بلدي أكرم لي» لم يقل لها إنه يريد أن يزامل ابنة خالته في الجامعة، ويمشي معها في الحدائق ويأكل في المطاعم، ويريها قمصانه الرائعة التي اشتراها من السعودية ،ويفرح بشبابه، لم يقل لها إنه يريد أن يجرب المظاهرات ، ويصرخ مثل كل الذين صرخوا «الشعب يريد إسقاط النظام».

«اخرس يا كلب» لم يتفوه بكلمة واحدة، كان آخر عهده بالكلام حين سحبوه من الميدان، وهو الآن غير

قادر على الكلام، أنفه ينزف، ورأسه ينزف، وقميصه السماوي الفاتح مبقع بالأحمر القاني، تذكر المرة الوحيدة التي سال فيها دمه وهو يدرس في المرحلة المتوسطة حين وقع على حافة الطاولة بعرقلة ماكرة من أحد زملائه، تذكر كيف هب الجميع لنجدته، وكيف اعتذرت المدرسة لأسرته.

وكيف عاملوه بعدها كطفل مدلل.

نزع العسكري جزمته بكل قوة من تحت جبهته، فاصطدم رأسه بالأرض، لم يكن يستطيع أن يرفع رأسه، لم يكن يريد أن يرفع راسه، كان يتمنى أن يكون كل ذلك كابوساً سيستيقظ منه ليرى نَفَسَه في حجرته إلى جوار أمه، تجفف عَرَقَهُ، وتَسقيهِ ماءً بارداً، وتقول له بسم الله عليك «شو شفت بمنامك».

نصوص قصصية قصيرة

زكية بنت محمد العتيبي
(السعودية)

الرجوع بخيبة

كلما سافرت له تعود بالخيبات!

في كل مرة تعود بخدش صغير

ويشعر هو بحزن عميق لماذا خذلها؟

ويقرر أن يحتويها المرة القادمة، وما إن تسافر إليه حتى يعود لسابق عهده.

في كل مرة يخذلها يتجذر حبها في أعماقه

وفي كل مرة تعود منه خائبة يزداد حجم الخدش ويكبر حتى تهشمت صورته في داخلها.

لم تعد تسافر له، وكلما خطر لها مايذكرها به شعرت بضيق

هربت من كل هذا لتعود إليها حرة لا تكبلها المشاعر

عادت لنفسها واختطف هو.

تأمـــل

جنونها الجامح محراب صلاة!

يقف أمامه خاشعًا متأملًا كُلّما حدثته عن رغبتها في اكتساب عادات جديدة ليست لها.

يعجبه أنّها امرأة كشلال!

لا تتوقف أفكارها المجنونة في تسهيل الحياة التي يستصعبها، فلا يملك معها إلا أن يكون طفلا مأخوذًا بها، تلعثمه الدهشة، فيصير كالخاشع في محراب الصلاة.

هشـــاشة

جلس على الكرسي منتفخًا بـ (الدال) التي تعثر بها سنوات طويلة مابين طي قيد وإعادته.

قيّم المتقدمين للدراسات العليا باشمئزاز، وبعد المقابلة: رفع أنفه قليلا ثم نظر إلى أصحابه وهو عابس وقال: لم يقنعني أحد!

قصص قصيرة جداً

محمد الغربي عمران
(اليمـــــن)

نـدوة

رأيتُ صديقةً قديمةً تبحثُ عن مقعد.. لوحتُ لها.. جلست إلى جواري وقد وضعت حقيبتَّها اليَدوية في الجانبِ الآخر للمقعد.. تبادلنا كلمات وضحكات هامسةً.. أدارت وجهها لشاب يبحثُ عن مقعدٍ.. أشارت له بالجلوس بجوارها بعد أن نقلت حقيبتَها لتضعها بيني وبينهاً.. استدارت بوجهها نحوه.. طوالَ الوقتِ يتهامسان.. يتضاحكان.. كنت مغتاظا لوضع تلك الحقيبة.

عند انتهاء الندوة همست معاتبا.. ردت عليَّ من أنها لا تأمن على حقيبتها إلا معي.. هممت أن أقول لها وقلبك.. .لكنني ابتلعتُ غيظي ومضيت

خادمـة

تسيرُ في دلالٍ بين مقاعدِ الطائرةِ.. بابتسامة مشرقة.. دافعةً عربة الطعام أمامها.. تسأل منتشيةً عن حاجةِ هـذا.. وطلب تلكَ.. يلفت ناظريها وجهُ إحدى المسافرات على مقعد قريب.. تدفعُ عربتَها باتِجاهِها.. تنهض تلك المسافرة مرتبكةً حين تراها..

وهي تتمتم ... «لقد استأذنتُ والدكِ وأنا عائدةٌ إلى بلدي في إجازةٍ وسأعود بعدها لخدمتكم».

أشارت المضيفةُ إليها بالجلوس قائلة لها: «لا عليك.. فأنا اللحظة خادمتك».

لغــة

أخــيراً وافــقَ والــدي عـلـى اسـتـقـدام خادمةٍ آسيوية تساعدُ والدتي على أعمالِ البيتِ.. وحينَ وصلت فوجئنا أنها لا تجيد لغتنا.. وأنها تتحدثُ الإنجليزيةَ.. أشار علينا أن نستعين بالإشارةِ.. لكنَّ والدتي عجزت عن ذلك.

عـنـدهـا قــرر والــدي إلحـاقـنـا بـدورة لاكتساب اللغة ليمكننا بعدها التفاهمَ معها.

عفواً الصورة باهتة

قصة قصيرة

عبدالعزيز الصقعبي
(السعودية)

لا أقبل مطلقاً أن تقول لي أنك لم تحضر ذلك الحفل، كنت موجوداً ورأيتك..

هل تريد أن أخبرك بما حدث ذلك المساء، لحسن الحظ أنني كنت أحمل جهاز هاتفي المحمول.. التقطت بعض الصور.. أكثر من صورة لك..

كنت سعيداً.. تحدثت عن أمور كثيرة..ربما من أهمها علاقاتك بالنساء..

غنيت.. عذراً لم يكن صوتك شجياً.. ولكن.. لديك ذاكرة جيدة ..تحفظ كلمات الأغاني..

دعني أقول لك ما حدث تماماً..

في البدء أشكر صديقي وصديقك أيضاً.. «أبو شمس» لدعوته لقضاء ليلة ساهرة مع بعض الأصدقاء..

وصلت قبلك.. جلست مع أبي شمس.. تحدث كثيراً عن مشروعه البحثي والتقارير التي اعتمد عليها..وأغلبها باللغة الإنجليزية..

كان يتساءل لماذا تأخر.. كان يعنيك.. يهمه حضورك..

جئت بعد أكثر من نصف ساعة..

استقبلك الجميع.. جلست في صدر الغرفة.. لم تلاحظ أنني كنت أجلس في ركن الغرفة.. بيني وبينك قرابة الأربعة مقاعد..

أعلم أن الإضاءة خافتة.. لرغبة أبي شمس بإضفاء جو الهدوء على المكان والرومانسية..

سمعتك تقول: رجاء لا نريد أن نتحدث عن المشكلات الحياتية أو دراساتنا الأكاديمية..لنستمتع بوقتنا هذا المساء..

رحب الجميع بذلك..

أحضر أبو شمس آلة العود وقال: من منكم يتقن العزف..

اتجهت الأنظار إلي.. ولكن اعتذرت..

أخذ العود رجل.. لا أعرفه تماماً.. ربما هو قريب لأبي شمس.. اكتشفت أنك تعرفه.. بدأ يعزف.. كان ساحراً فعلاً.. استمتعنا بعزفه الذي ذكرنا كثيراً بفريد الأطرش.. توقعت أن يغني الربيع أو عش أنت.. ولكن اكتفى بالعزف لنصفق جميعاً..

وقتها كنت قد التقطت أكثر من صورة للفنان.. وأنت و أبي شمس.. وجميع الأصدقاء..

عاد مرة أخرى للعزف لتغني أنت بهدوء في البدء.. ومن ثم ارتفع صوتك ليسمعك الجميع..غنيت.. «مضناك جفاه مرقده..».

قصيدة رائعة.. لم نكن نحفظها فتركناك تغني وحيداً حتى أكملت القصيدة..

قدم لنا عامل «شرق آسيوي» عصيراً وبعض الفطائر.. تحدث أحد الأصدقاء عن علاقة خاصة بامرأة اكتشف فيما بعد أنها ترصد في مدونة لها خاصة على الشبكة العنكبوتية حالات مختلفة من الرجال.. «قد يكون مشروعاً بحثياً لها».

ضحكتَ كثيراً وعلقتَ قائلاً «باحثة.. لابد أنها امرأة عجوز».

أجابك ذلك الصديق «بل فتاة جميلة».

اكتفيت أنا بالتقاط الصور لك ولذلك الصديق أثناء نقاشكما.

وجاء دورك للحديث عن تجاربك.. لا أريد أن أذكرها الآن.. فأنا أعرف أنك تبالغ وتُسعَد عندما ترى الأعين تنظر إليك بحسد.

أنت لست جميلاً... تماماً مثل صوتك.. ليس لديك جاذبية خاصة.. ولكن محبوب من أغلب الأصدقاء....وأنا منهم..

وحينما نستمع إليك وأنت تتحدث.. فنحن نمارس متعة إشعارك بأنك متميز ومختلف عن الجميع..

وقتها التقطت لك أكثر من صورة.. وأنت تتحدث.. تشرب العصير.. تأكل بالشوكة فطيرة التفاح.

بعد أن فجرت ذاكرة بعض الأصدقاء بقصص تشبه ما تحدثت به من قصص عن نساء العالم.. قلت بصوت مرتفع «لنعد إلى جو الطرب».

حمل الفنان العود ، وبدأ يعزف..طلب أبو شمس من الفنان أن يغني «أرسل سلامي» لم يكن صوت الفنان قريباً من صوت سعد إبراهيم.. ولكنه مقبول.. اعذرني.. أجمل من صوتك..

بعد ذلك طلبت من الفنان أن يغني .. أي أغنية لطلال مداح..

اختار أغنية «أغراب».. غنى الجميع مع الفنان.. توالت الأغنيات..

كنت قابعاً في الركن أراقب كل شيء.. وأصور.. أصورك أنت بالذات..

ربما التقطت بعض الصور لبعض الأصدقاء.. ولكن.. كنت متوقعاً أن تقول بأنني لم أحضر ذلك الحفل..

قد تقول بأن تلك الصور قد يلتقطها أي شخص ويرسلها لي وكأنني الذي قمت بالتصوير..

أقول لك وبكل صراحة: حينما أتيت للحفل الذي أقامه صديقنا «أبو شمس» طلبت منه أن أجلس في الركن.. دفع الكرسي المتحرك الذي أجلس عليه وأصبحت في ركن الغرفة.. بين مقعدين كبيرين..

يعرف الجميع ومن ضمنهم أنت عدم قدرتي على الوقوف والمشي.. ربما الإضاءة الخافتة جعلتك لا تتبين ملامح الجميع.. وأنا منهم عندما جئت للحفل.. ولكن هذا لا يشفع لك عدم تقديم التحية للجميع لا سيما وأن عدد الموجودين لا يتجاوز أصابع اليدين..

ربما لو بادرت بالسلام والمصافحة لالتقت يدي بيدك.. ولعرفت أنني موجود.. ولكنك توجهت إلى صدر المجلس كعادتك برفقة «أبو شمس» وجلست منتظراً من الجميع أن يهبوا للسلام عليك..

ربما توجه اثنان أو ثلاثة من الأصدقاء.. كانوا أصغر منك وبادروا بالسلام والمصافحة..

ولكن الجميع اكتفوا بحركة بحركة الرأس أو بإيماء اليد.. مثلي أنا.. للسلام عليك.. رددت على بعضهم ولكن لم ترد على الجميع.

أنا هنا في الركن على كرسي الإعاقة المتحرك.. ليست لدي قدرة الوقوف لأتوجه إليك وأسلم عليك وأقبل رأسك..

وأنت في الصدر.. تضحك .. تأكل.. تشرب.. تتحدث.. تكذب.. تغني..

وأنا ألتقط لك صوراً بجهاز هاتفي المحمول..

عفواً.

عندما عدت إلى منزلي وبدأت أتصفح الصور.. وجدت أنها باهتة..

لم تتضح لي صورك مطلقاً..
أردت أن أنقلها لجهاز الحاسب المحمول.. نقلتها.. لم يتغير الأمر..
الصور باهتة.. وأنت غير موجود..

صدقني..
أنا و أنت.. حضرنا هذا الحفل..
أنت لم تشاهدني.. وأنا لم أجد صورك.

ما ينتهي بالسكون

قصة قصيرة

عمر عباس الطيب
(السودان)

بعد أن استبد به التعب ومع الهزيع الأخير من الليل وصل عبدالحكيم تخوم قريته المكلومة، هناك فقط تنفس الصعداء، أوقف هدير محرك عربته ذات الدفع الرباعي، التي كانت طيلة يومين متتالين هدفاً مشتركاً لقوات الحكومة المركزية والمتمردين، وربما هدفاً آخر لقوة عظمى تريده حياً أو ميتاً، ترجل منها وفك وثاق عنق قربة الماء ملأ إبريقه، توضأ وصلى ما شاء الله له أن يصلي ، رطب لسانه بالذكر والحمد استغفر الله كثيراً، أحكمت صور جثث القتلى الحصار على ذاكرته، بيد أن صورة واحدة تربعت عليها، هي صورة أشلاء العجوز المحترقة التي قضت في آخر عملية ضد القوات الحكومية، شعر بالأسى يسود آفاقه كظلمة هذه الليلة. تابع بأسى خيوط الشمس الأولى تغزو الأفق وتفضح كآبة مسقط رأسه، غاص عبدالحكيم في أعماقه المتخمة بالمآسي والحزن تجسدت الصور الأليمة في مخيلته: هي ذات اللحظة التي داهمتها فيها قوى الشر، أذكر تلك

الفاجعة جيداً ماتزال تفاصيلها محفورة في مخيلتي، بكاء الأطفال وصراخ النسوة وتدافع الشباب والرجال وسط عجاجة من الغبار، لم يترك لهم العدو فرصة الدفاع عن أنفسهم، البعض من أولئك الأشرار ينتزعون الأرواح في وحشية بالغة، فيما راح البعض الآخر منهم يضرم النار في الحظائر والبيوت ذات السقوف العشبية، صوت استغاثة الانسان والحيوان امتزجا بنبرة متداخلة، رائحة الشياط وأول اكسيد الكربون داهمت الأنوف أصابت البعض بالغثيان والدوار، القرويون يحاولون إخماد النيران بصورة بدائية من مياه الأزيار التي سرعان ما نَفِدَتْ، كثير من النساء والأطفال والشيوخ حاصرتهم النيران، عض عليهم الموت بنواجذه بين محترق ومختنق فيما قضى كثير من الرجال جراء السلاح الآلي، أعيتني الحيلة لإخراج جدتي التي أقعدها المرض وحاصرتها ألسنة اللهب، انسحبت قوى الشر بعد أن خلفت الدمار والخراب والجثث المتشحطة في دمائها والمحترقة، وقفت أحملق في رفات جدتي المحترقة وما يزال الدخان ينبعث منها، كان منظرها مريعاً شل لساني وانحبست الأحرف في صدري واختلطت مشاعري بين الحزن والغضب والفجيعة، تدثرت بقول المصطفى صلى الله عليه وسلم (**إنما الصبر عند الصدمة الأولى**)، عادت بعض الطمأنينة إلى نفسي الجزعة، عشرات الأسئلة تفتك برأسي، لماذا يقتل الأبرياء؟ ما ذنبهم؟ لم هذا الإفساد؟ صمت قاتل يسود القرية بعد أن تعطلت لغة الكلام وحل موضعها لغة الإشارة، الجميع مشغولون بدفن موتاهم تقطر قلوبهم دماً قبل أعينهم، الرجال يبكون في صمت والنساء ينحن بأصوات خافتة كدوي النحل بعد أن سلبتها الفاجعة عنفوانها، احترق كل شيء في طرفة عين، أقوات الناس ودوابهم، زرعهم وحصادهم، حتى شعورهم بالأمان التهمته النيران، قرر ما تبقى من الأحياء الانسلاخ من رحم القرية والالتحاق بحضن معسكرات النزوح البائسة، فيما كان لي مع بعض الرجال رأي آخر. هاجس الثأر ضرب سرادقه وتربع على عرش عقولنا، قضيتنا العادلة أن نعيش بسلام، أن نوفر الأمن لأجيالنا القادمة، شرعنا في تنفيذ ما اتفقنا عليه ويممنا شطر الجبل، كانت رحلة شاقة ونحن نتنقَّل من مكان لآخر طيلة خمسة أيام حتى مشارف الجبل، كلما اقتربنا من المعسكر كانت الإجراءات الأمنية أكثر تشدداً، رجال بزي مدني يحملون بنادق آلية يلبسون عمائم ملونة كأنهم الطوارق، استوقفونا كثيراً أمام أكواخهم الملقاة على طول الطريق إلى الجبل، طرحت علينا أسئلة

كثيرة للتثبت من معلوماتنا الشخصية، وسبب مجيئنا للجبل، كنا نجيبهم بما عقدنا العزم عليه، في كل مرة يُطلب منا السير عبر طرق معينة للوصول إلى هدفنا المنشود، استنتجت أن تلك الأكواخ ما هي إلا مراكز انذار مبكرة، بعد عناء ومشقة وصلنا أخيراً معسكر المتمردين، الطبيعة الساحرة التي تسكر الألباب، أشجار الموالح بثمارها النضرة وخضرتها اليانعة، كانت تئن في صمت وتنتحب من افساد هدوءها وفطرتها بمعسكر لقوة حربية تجيد عمليتي الكر والفر، ويحوي بين جنباته مختلف انواع الأسلحة خفيفة كانت أم ثقيلة أمضت مايقرب العشرة أعوام فيقتال قوات الحكومة المركزية. خضعنا لتدريب قاس لمدة شهرين متتابعين على البيادة العسكرية، تفكيك الأسلحة وصيانتها ومن ثم إعادة تجميعها وكيفية استخدامها، أيضاً تمارين القدرة والتحمل تمارس بوتيرة متزايدة بفترتين صباحية ومسائية ، طيلة مدة التدريب لم نشترك في المناوشات العسكرية بين قوات الحركة و الحكومة ، كم كنت أتوق لذلك لأن جرح روحي مايزال نازفاً، بعد انقضاء أجل التدريب، تخرجنا في حفل مهيب بحضور قائد المعسكر وشخصيات أخرى بزي مدني جاءوا خصيصاً لهذا الاحتفال، بعد أن علم القادة بإجادتي للغة الإنجليزية طُلب مني أن ألتحق بدورة الإستراتيجية والتكتيك العسكري، لم أعلل سبب التكليف إلا حين ألتقيت مستر رايت، من لكنته وطريقة نطقه للكلمات قطعت الشك باليقين بجنسيته الأمريكية، طويل القامة ذو عينين خضراوين، بنيانه القوي يذكرك بسلفستر ستالوني، نظر إلي بتوجس أو هكذا خيل إليّ، صافحني بكل فتور الغرب وبروده، ما أن أمعنت النظر إلى سرواله العسكري والـ (تي شيرت) الأسود حتى قفزت إلى ذهني صور التعذيب في سجن أبو غريب العراقي، هؤلاء القوم أينما حلوا نشروا الخراب والدمار، تذكرت الجرح النازف في خاصرة العرب فلسطين الحبيبة ودعمهم اللامحدود لبني صهيون، رمقته بنظرة ثاقبة رأيت المكر في عينيه، مهمتي محددة هي أن أكون حلقة الوصل بين مستر رايت والمتدربين طيلة فترة الدورة، للحق كان الرجل موسوعة علمية حربية، حدثهم عن كل شيء.. عن حرب العصابات وأهميتها حين لاتكون القوة الحربية متكافئة، عن قواعد الاشتباك والإخلاء، عن استدراج العدو وتحديد نوعية الأهداف المؤثرة،... التخفي والتسلل.. التمويه.. الانسحاب التكتيكي. عندما كُلف فصيلنا بمهمة استطلاعية خلف صفوف العدو كنت أول المنبرين لها، أوكلت إليّ مسؤولية ثلاثة جنود ، رحت أطبق ما تعلمته

من مستر رايت بحذافيره ، كيفية التسلل والاقتراب من العدو والاستفادة من العوامل الطبيعية كالظلمة وهبوب الرياح، التخفي في زي السكان المحليين، وفوق ذلك كله الذكاء وسرعة البديهة، كان نجاح المهمة منقطع النظير، أحصينا حجم القوة ونوعية تسليحها ومستوى الحراسة، أضحينا بعد ذلك نشارك في المناوشات بين الطرفين، يغلفني شعور بالكآبة لرؤية الجثث والأشلاء ، لم تُجبل فطرتي على ذلك، وأنا من اعتقدت أن خلاص روحي المعذبة في الثأر والانتقام، لكن ما حدث لا حقاً جعلني أنكفئ على ذاتي ألملم شتات طمأنينة ممزق، أعددنا العدة لكمين لأحدى عربات الجيش الاستطلاعية، شرعنا في إنزال تعليمات مستر رايت على أرض الواقع، أن يكون الكمين في مكان عصي على توقعات العدو، وأن يكون كذلك في الممرات الإجبارية وخاصة عند المنعطفات حيث تتباطأ سرعة الهدف، استخدمنا ألغاماً مضادة للدروع (MD) كنت أزرعها بحذر لأن الخطأ الأول هو الخطأ الأخير كما أخبرنا الأمريكي، كان علي أن أقود العربة (الطعم) لاستدراج العدو، تم الأمر كما خطط له تماماً، رأينا عربة الجيش وهي تطير في الهواء ثم تحط على الأرض وقد التهمتها النيران، حين عدنا لنحصي عدد قتلى الجيش، هالني ما رأيت.. ألجمت الدهشة لساني، لقد كان بينهم امرأة عجوز ما يزال الدخان ينبعث من أشلاءها المتناثرة، لماذا استقلت عربة الجيش؟ من أين أتت؟ ولم كانت في الزمان والمكان الخاطئين !؟ كنت أحدق في صمت وقد تعطلت ماكينة العقل ها هي جدتي تموت مرتين، أدركت بعدها أن السماء اختصتني بتلك الرسالة للفكاك من براثن الحرب، لأيام تراودني أحلام مفزعة القاسم المشترك بينها صورة جدتي وأشلاء تلك العجوز، اعتزلت الجميع وبت أخلو بنفسي كثيراً، وجد الأرق طريقه إلى عيني بسهولة، استطعمت مرارة ماتزال بقايا غصتها في حلقي، كيف استدارت الأيام وادلهمت الخطوب وتغيرت ثوابتي من معلم مثابر لمادة اللغة الانجليزية، يبذل قصارى جهده لنشر العلم لتنشئة جيل مسلح بالمعرفة إلى محارب ينشر القتل، قفزت إلى ذهني مقولة دون كيشوت : إن أعظم انتصار في العالم هو انتصار الإنسان على ذاته، حقاً أحياناً نأخذ الحكمة من أفواه المجانين. كان هناك تباين واضح في وجهات النظر، حول المشاركة في حوار جامع دعت إليه الحكومة مع كافة القوى السياسية وقوى المعارضة وقادة التمرد في الحركات المسلحة، فالبعض يرى أن وعود الحكومة حول وضع حد للقتال واقتسام السلطة والثروة ما هي

إلا كمواعيد عرقوب، لذلك من الأسلم عدم الإذعان لدعواتها المتكررة، والبعض الآخر يرى أنه لا فائدة من حمل السلاح فقد أنهكتهم الحرب، وما يزيد الطين بلة أنهم تلقوا ضربات عسكرية موجعة، بعد أن فقدوا قواعد الانطلاق والدعم اللوجيستي في دول الجوار بسبب ثورات الربيع العربي، وبسبب الحرب الأهلية في دولة جنوب السودان الوليدة.

عدت بعدها لأشيائي الجميلة ، فأنا أعتقد أن وقت السحر أسعد أوقاتي على الاطلاق، فمنذ أخذت عهد الطريق على شيخي أحافظ على تلك الأوراد اليومية من الاستغفار والتسبيح والتهليل، وأحرص على قراءة سورة ياسين والذاريات والواقعة والملك والمزمل، أبقى على حالي ذاك حتى يؤذن لصلاة الفجر، ثم أمكث بعد الصلاة أترنم بالقران حتى مطلع الشمس، لكني لم أفعل اليوم قطع متعة استغراقي في التلاوة هدير طائرة، استرقت السمع قليلاً..... تيقنت أنها طائرة مروحية، خرجت مسرعاً باتجاه مصدر الصوت، فالحياة العسكرية تفرض أن يكون الجميع على أهبة الاستعداد تأهباً لكل طارئ، في تلك اللحظة بدأت الشمس ترسل أشعتها المتعبة التي اختلطت بالعجاج الذي خلفته مروحة الطائرة، ثم تناقص معدل دورانها، كان شعار الطائرة يشير للمنظمة الدولية، منذ أن وَطِئتُ ثرى المعسكر لم أر مسئولاً أممياً يزوره، ترجل منها رجل يبدو أنه في الخمسين من عمره، يزين وجهه بنظارة سوداء ويحمل حقيبة جلدية سوداء ينوء كتفه عن حملها، ربما يكون في مهمة وساطة لوقف اطلاق النار بين المتحاربين، حفاظاً على أرواح المدنيين وممتلكاتهم كنت أفكر في صمت، كان في استقباله قائد المعسكر ومستر رايت مما يدلل أن الزيارة كانت معدة مسبقاً، استقبل الرجل بحفاوة وترحاب عظيمين. طلب مني بعدها أن ألتحق بقاعة الاجتماعات للاضطلاع بمهام الترجمة، حين ولجت كان مستر رايت يشنف آذان الضيف بطرفة سمجة، بدا من طريقة حديثه أن لا قيود بينهما وهو على معرفة مسبقة به، فوجئت بأنه ليس ثمة اجتماع بل هي املاءات من قبل الضيف، وازدادت حيرتي أكثر حين طلب عدم التفاوض مع الحكومة المركزية وزيادة وتيرة المناوشات، وأنهم يدركون أبعاد التغيرات الجيوسياسية في المنطقة والحصار اللوجيستي الذي بات يهدد وجودهم، كان القائد يومئ برأسه استحساناً لحديثه ، شدد على حرصهم على ايجاد معابر آمنة بديلة ، كما أكد على أولوية زيادة الدعم التقني والمادي وأشاح بعينيه ناحية الحقيبة الجلدية التي راوحت

مكانها بعد مغادرة الضيف، علمت حينها لَم يطول أمد الحرب وألم تحصد أرواح المزيَد من الأبرياء، كان اقتناعتي باعتزال الحرب قد ازداد رسوخاً، لكن بقي لدي مهمة يجب إتمامها قبل الرحيل، بت أعد العدة لتنفيذ ما عزمت عليه، يجب أولاً تأمين خروج آمن من المعسكر والسير عبر طرق وعرة وتحاشي نقاط الإنذار المبكر قدر الإمكان، لم يكن تجهيز عربة رباعية الدفع أمراً صعباً فقد استخدمتها مراراً في المهمات الاستطلاعية، وضعت قَدْراً إضافياً من الوقود تحسباً لأي طارئ، شرعت أحصي حركات وسكنات مستر رايت، وعندما حانت ساعة الصفر تم كل شئ بهدوء، ولَّيتُ وجهي شطر مسقط رأسي بأقصى سرعة، عقدت العزم على بدء حياة جديدة إن لم تكن بين أحضان قريتي، لا مناص من أن تكون في ثنايا معسكرات النازحين، لابد من نشر ثقافة السلام بين أجيال فطمت على الحرب. تأمل عبدالحكيم بأسىً أطلال قريته التي غدت أثراً بعد عين ، قطع تأمله ذاك صوت أفزع سكون سكان الشجر، رصاصات الموت تتسابق في عنفوان تحاول إخماد مركز الثورة المضادة بين طيات عقله، لحظات... بعدها أطبق السكون على كل شيء، أحجمت الأشجار عن تحريك أغصانها، حتى العصافير أضحت معلقة بين السماء والأرض، فيما بقيت عيناه نصف مفتوحتين ترقدان في سكون.

قصص قصيرة جداً

فهد البكر
(السعودية)

مساء الذكريات

في مساءٍ مفعم بالتوق والشوق، صافحتْ عيناه مهوى فؤاده الذي كانت تقطنه، تنهّد وزفرةٌ في الجوى تحرق ربيع ذكرياته المونقة، تلك التي استحالت خرابا.

ابتسامة أمل

ينتظرها عند باب العمليات، يمسّد كل شعرةٍ في مفرق رأسه، يخيّل إليه أنها تموت، يتأوه ويتفوه من فرط القلق، وفجأة تتكوّر دمعته، فتسقط على رأسها فرحا، ويبتسمان.

خرف الترف

ذاع صيته؛ فانطمست ملامح مَنْ حَوْلَهُ، صار لايعرف غير أسمائهم.

صراخ

استنطق ما في دواخلهم من خرس؛ فصاحوا في وجهه.

عجز

مدّ يده إليه فقطعها، بعد حين التقيا فلم يستطع مصافحته.

سقوط

تـهـاوت صــروح بـنـائـه؛ فـأخـذ يـرمـم الهواء.

خريف مختلف

كان غيثا يهمي عليها، مر بها ربيعان من طفولتها، كانا كإيماض البرق، دخلت بعدهما في خريف طويل.

مشـــهد

قصة قصيرة

عبدالله ساعد
(السـعودية)

يلصق وجهه بحرص على الزجاج الشفاف للنافذة، يتأملها بصمت كلما توقفت بسيارتها الحمراء للتزود بالوقود، يسكب نظراته إلى حيث مجلسها بالمقعد الخلفي في الجهة اليمنى من السيارة، لا يفصله عنها سوى مسافة محدودة لانخفاض المكان الذي يقف به وقربه من مكائن ضخ الوقود.

يشاهد بوضوح (بنطلونها الجينز) الأزرق الذي تنحسر عنه العباءة من فوق الركبتين، وكفيها البيضاوين وجزءاً يسيرا من كتفها الأيمن، الذي تكسوه الأطراف المقصبة لعباءتها السوداء اللامعة.

يرقب حركات يديها حين تبدأ بالعبث بحواف المقعد الذي أمامها، وبالجيب الخلفي الملحق به، تشبّك بين أصابعها وتحررهما، تكتب حروفاً وكلمات وهمية، على حافة المقعد وفي الهواء حيث المساحة الضيقة التي أمامها.

تدير وجهها أحيانا نحوه وقبل أن يملاء طرفه منها تشيح به؛ تعبث بشعرها الطويل الشديد السواد كمن تُريد إصلاحه، فتحل عقدته وتترك بعضه كي ينثال خلف الزجاج الموارب الذي تتكئ عليه، وتعبث

لبرهة بأناملها الطويلة في تلك الخصلات المُهملة من جدائلها قبل أن تعيد أسرها مجددا.

بعد أن يمتلئ خزان السيارة بالوقود ينطلق بها السائق مسرعاً إلى وجهتها.

وحين يبتلعها الغياب، يتراجع، يجلس على كرسيه ويغمض جفنيه، ويبقى أسيراً لتلك اللحظات.

يتوق بشدة إلى معرفة كنه تلك الكلمات والخطوط الوهمية، التي كانت ترسمها بأناملها الطويلة، ويتوقع بأنها كانت تعلم بوجوده وتعابثه بتلك الحركات، ثم يغرق في صمت إلا من ذاته المتسائلة:

ترى أين تذهب صبيحة كل يوم في مثل هذه الساعة المبكرة من النهار؟ ولماذا تسلك هذا الطريق الذي يقع خارج المدينة تقريبا؟ وهل تعلم بأنني أرصد حركاتها خلسة من حيث أقف؟

في المساء يعود بشجن خفي، يبات ليلته ساهدا ما بين واقع وخيال، يستعيد بعذوبة صورتها الخاطفة وحركاتها العابثة، ويحلق بعيدا مع طيفها.

يحاول تجميع صورة واهنة لها في خياله، فيتخيلها فاتنة عذبة المحيا، ذات قامة طويلة، وجسم متناسق وأطراف رشيقة، ويتمنى بشغف لو يكتشف تلك الروح الغامضة ويضمها إلى عالمه.

ذات ليلة قرر أن يظهر لها نفسه بوضوح في صباح يومه التالي؛ كيما يرى وجهها عن كثب ويتواصل معها، ويستجلي ردة فعلها وماذا ستكون عليه، ابتهاجا أم كدراً.

مبكرا، وقبل طلوع الشمس بقليل تهيأ لرؤيتها، استحضر لها طيفاً غير مكتمل، وجعل يختار من أجلها بديع الكلمات، يرصها رصا في جُمل قصيرة، يتلوها على نفسه ويتدرب على نطقها.

وأمام مرآته المغبشة في غرفته المتقشفة (تهندم) جيدا، رش على أطرافه زخات كثيفة من عطره القديم رخيص الثمن، ثم غادر مبتهجا نحو مرصده البعيد.

أقبل ضياء النهار على مهل، ومن مرقبه السري رأى انداياح الأمواج وتكسرها بيضاء كأطراف الفضة، على شواطئ الخليج العربي القريبة من المحطة، ودبت الحياة في الطريق شبه الخالية وتكاثر قدوم العابرين.

أقبلت سيارات عدة يعرفها، وأخرى يرصدها تمر به لأول مرة، لكن سيارتها الحمراء الأنيقة لم تمر به ذلك الصباح، ولم تظهر له مطلقا في صباحات أخرى لاحقة.

قصص قصيرة جداً

نواف خلف السنجاري
(العـــــراق)

خلاص

بأصابعه المُزرقّة رسمَ الطفلُ فوق قماش الخيمة بيتاً، مدفأةً وسريراً. حين هطل الليل الماطر، تقدمَ الصغيرُ بقدمين حافيتين، واجتاز عتبة اللوحة كناسك يدخل المعبد. تمدد فوق السرير الدافئ، اختبأ تحت اللحاف الوثير، وغفا في الحال. كان يحلم بحقيبة مدرسية، كرة، تلاميذ، ومدرسة..

بزغَ الفجرُ ليزيح الستار عن خيمة خالية من الأحلام، يملؤها أنين امرأة مريضة، وبالقرب منها تستلقي جثة ملاك.

سندريلا سنجارية

حين عادوا من مهمتهم القتالية، وعلى الطريق الصخري الخالي، وجدوا فردة حذاء لطفلة، تقدّمَ أحد المقاتلين، وضع بندقيته جانباً، وانتشل الحذاء بحذر كمن يحمل قطعة آثار قديمة، نفضَ ما تعلق بها من غبار، وضعها في جيبه، واستمروا في المسير.. كل ليلة كان يُخرج فردة الحذاء، ويتخيل فرحة زوجته حين تراها...

هناك بعيداً وفي ظلام الخيمة الباردة كانت الأم تحتضن فردة حذاء، وتبكي بحرقة، يختلط همسها مع الدموع:

- كيف سأخبرك يا حبيبي - حين تعود - بأن ابنتنا ماتت عطشاً في الجبل؟.

المعطف

الهُطولُ المُبكرُ للمَطرِ، أجبرهُ أن يَبحثَ عن شيءٍ يَتَدَثَّرُ بِه. اتّجَهَ صوبَ ساحةِ بيعِ المَلابِس المُستَعمَلة، كانَ يَمشي بانكسارٍ كأيِّ نازحٍ تَرَكَ بيتَهُ مُجبراً. قلّبَ أكداساً من البناطيلِ والكنزاتِ والقمصانِ، وهو مُشتّتِ التفكيرِ لا يعرفُ ما يُريد، لكنّ معطفاً أسودَ اللونِ جَذبَ انتباهَهُ، إنه يُشبهُ تماماً معطَفَهُ الذي اشتراهُ العامَ الماضي حينَ شاركَ في المهرجانِ الشعريِّ الذي أُقيمَ في العاصمةِ.

- جربهُ، إنَّهُ يُناسبك قالَ البائعُ.

فَحَصَهُ، فتّشَ جيوبَهُ، وكادَ أن يَفقدَ صوابهُ حينَ لاحظَ لَطخةً صَغيرةً تُشبهُ القلبَ أسفلَ جيبِهِ الداخليِّ الأيسَرِ أحدَثَها قلمُ الحبرِ. تَمتَمَ معَ نفسِه:

- مُستَحيل، هذا معطَفي.. ما الذي أوصلَهُ الى هُنا بِحَقِ الجَحيم؟!

ابتَسَمَ البائعُ وقالَ لَهُ:

- حسناً إنه لكَ، أعطني خَمسَةَ آلاف فَقط.

لم يُصدِّق ما سَمِع، لقد دَفَعَ ثَمنَهُ خَمساً وسبعينَ ألف دينارٍ قَبلَ سَنة! أخرَجَ النقودَ بأصابعَ مُرتعشةٍ وناولَها للبائعِ.. ارتدى المِعطَفَ، شَعرَ بالدفءِ يسري في أوصالِه، ورَجَعَ مَزهواً يمشي بكبرياءَ كقائدٍ حرّرَ تواً مدينةً مُغتصَبَة.

التسخير..

قصة قصيرة

سعود آل سمرة
(السعودية)

آت من ضفة الوسن فزعا، يتبدد حلمه يقظاً، بزغ ممسكاً بقبضة من أثر الرؤيا، ومضى يطوي المقادير، قدراً قدراً، قبل أن يغمس لهفة في بحر المستحيل.

يكتب على البياض هامشا للكلمات، انتظمت إيقاعا للزمن، انخلعت من كينونته، وسرعان ماحلقت مبتعدة عن فلكه، إلا فراشة أخيرة، انبثقت شمسا في قلبه.

يستثير الشجن بخطو قصير، مودعاً قلبه الرقيق، كل معنى يحتمله المجاز، غفت ذاكرته أول الليل، فيمَ استلبته معركة العروق الطاحنة، مسخرة في الصب من الأسفل إلى الأعلى، بدلا عن الانسياب الطبيعي، عجبا! قالها: وهو يسبر العروق المغلولة حتى ميّز العرق المغذي لعبودية الأدنى للأعلى، رأى الحبل السري المغذي لديمومة هذا التكوين المستبد، اشباع الرغبات والحاجات لاستمرار خلايا الدم الكادح، كي لا تتوقف عن الخدمة بفعالية في عالم التسخير الأبدي.

حَـدَّقَـتْ إليـه الأشـبـاح المتيبسة على نوافذ الزمن، رمى بصراً بعيداً ومسد وجه اللحظة، حـاول استدعاء التاريخ الغابر لتلك الوجوه الفقيرة، وحين أحس بمرارة الاسـترجـاع في حلقه كظـم وتـلـمـظ نفثه هامسا في نفسه:

- ما أصعب الفقد، يوجد الكثير من الحرقة، لا يُبْقِي أثرا لمسرة، ولا يذر حدا فاصلا بـين الخضرة والجـدب. وكـاد أن يكمل لولا أن سمع هاتفا من بعيد ينشد: الفقد حارس الصحراء، والجدب سيفها الماحي، يمحو الحدود ويلتهم المسافات..

احتياجات خاصة

قصة قصيرة

عيسى مشعوف الألمعي
(السعودية)

في لحظات مجدبة من العاطفة، قذف جواله صوتاً ناعماً في أذنه سلب فؤاده من أول كلمة، هام بها، تعلق قلبه بصوتها الرخيم. صوتاً لا صورة أحبها، بررت له بأنها مخطئة في الرقم على حد زعمها، لكنه كان متفائلاً بعودتها، عادت العصفورة مجدداً بمبررات أخرى تحوم حول القفص حتى حطت فيه، تواصل دائم برسائل عطرة، وأحاديث العشق الصاخب كل مساء، كانت تتغنى بسحر كلامه وتطلبه المزيد. وهو لا يتوانى في تأجيج مشاعرها، صوتها يتبعثر كعزف كمان شجي، كتب شعراً وأرسله:

«كل حب ولادة
وكل ولادة من نار
فلنحترق بألسنة الشموع
وليكن ليلنا وعدا
بخراب ناصع البياض»

لقد تحول إلى شاعر مغرم من قوله ومن منقوله، الحب يصنع الإبداع، حدث نفسه بهذا التحول بعد أن كان قلبه صحراء مقفرة، يجزل لها عطاء الكلمات من طرف لسانه، يكبر الحب كالجنين في قلبيهما،

ضربا موعداً للقاء الغرام، دون عنوانها في ذاكرة عقله الباطن ثم مضى في تنفيذ قراره الوردي.

ذات مساء هادئ أسرع إليها ، في منزلها ولج ، تحفه النشوة، نسي الخوف من عواقب المغامرة ، دلف عليها خلسة يتحسس المكان كالأعمى ، بمفردها في بهو المنزل تنتظره بلهفة العاشقة . مرتدية زينة العروس، جابهها ، شاهدها لأول مرة وهي تتقافز مبتهجة على كرسيها المتحرك، اجتاحته الصدمة، وهيَ ذرفت دموع الخيبة والفجيعة ، مندهشاً غير مصدق ظلَّ محدقاً فيها بعينه الواحدة التي مَلأت وجهه وأخذت دور الأخرى المفقوعة..